

المسوعة الصغيرة

٤

قضايا المسرح المعاصر

سامي خنجر

الموسوعة الصغيرة
٤٧

الموسوعة الصغيرة

٤

قضايا المسح المعاصر

سامي خشبه

تشرين الثاني ١٩٧٧

منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية

تقديم

لم يكن فن العرض المسرحي وقفا على الحضارة الغربية في يوم من الايام . ولكن الفن الدرامي ، او الادب الدرامي ، صاحب القدرة اللامحدودة على طرح ومعالجة قضايا العصر الذي يعيش فيه وتجسيد احلام وعقائد ورؤى وصراعات اهله وأنواع معاناتهم ، ظل نوعا ادبيا وفنيا تفردت به الثقافة الغربية حتى وقت قريب . ولذلك فان الحديث عن قضايا المسرح المعاصر ، سيكون بالضرورة ، وبشكل كامل تقريبا ، حديثا عن قضايا المسرح الغربي المعاصر .

ولعل هذا أن يكون فرصة لالقاء نظرة شاملة - لن تخلو من العجلة - على مجموع قضايا الثقافة والحضارة الغربيتين المعاصرتين ، وهي القضايا التي لم تتجسد مثلما تجسدت لطبيعتها الصراعية - في الدراما الغربية المعاصرة .

ولا احسب ان هذه الدراسة المختصرة تحتاج الى مقدمة ، تزيد على القول بأنها تعتمد على منهج

يطمح الى الكشف عن مغزى القضايا التي اثارتها
الدراما الغربية المعاصرة ، بالنسبة الى الحضارة
التي اثبتتها ولنوع الثقافة التي ارتبطت بها وللمرحلة
التاريخية التي نبتت فيها ، المنهج الذي يجمع بين
النظرة التاريخية الاجتماعية ، والنظرة التحليلية
النقدية. ومن البديهي ان الجوانب الجمالية والبنائية
لهذه الدراما وتطوراتها ، لم تبحث في ضوء
تحديد موضوع الدراسة نفسها ولعل هذا هو
السبب الرئيس الذي دفع الى تقسيم المسارح
الغربية طبقا لانتماؤها القومية اساسا ، مع ابراز
المراحل والظواهر التي توجد فيها اكثر من مسرح
قومي في ظل مدرسة واحدة ، أو همّ أو اتجاه
واحد .

وقد تكون هنا مناسبة للإشارة الى اضافة
وحيدة الى الدراما الغربية المعاصرة ، عن الدراما
العربية في نفس العصر. فمن الواضح ودون تفصيلات
يمكن سردها وبحثها في دراسة منفصلة ، أن الدراما
العربية ، بوصفها فنا قوميا يفترض انه قادر على
التعبير عن احلام وعقائد ورؤى وصراعات الامة
وانواع معاناتها ، من خلال ارتباطه - كفن جماهيري
- بأكثر من يستطيعون التعبير عنها في هذا العصر ،
ما تزال ظاهرة فنية بالغة الضعف اذا قسنا قوة
النوع الادبي او الفني او ضعفه ، بمقدار مساهمته

في الحياة الثقافية العامة التي ينتمى إليها ، وبمقدار تأثيره في هذه الحياة الثقافية وتأثيره في الذوق السائد والميول والاتجاهات النفسية والفكرية الغالبة.

ولكن المشكلة من منظور « القضايا » التي يثيرها الفن الدرامي هي أن الفن الدرامي العربي ، ما يزال فنا « موسميا » وعارضا ، لم يرسخ وجوده بعد في قلب الحياة العربية . ولذلك فإن من الصعب أن نتابع من خلال انتاجه ، أبرز قضايا الحياة العربية في مرحلة تاريخية كاملة ، مثلما يمكن ذلك من خلال الشعر بالدرجة الاولى ، او حتى الادب القصصي بنوعيه ، القصة القصيرة والرواية .

أن قضايانا الكبرى ، مثل قضايا التجزئة والتفاوت الحضاري - سياسيا واجتماعيا وثقافيا - والصراعات الاقليمية التي بدأت تتخذ - حتى - طابع الصراعات الطبقية ، والموقف من حقيقتنا القومية وادواتنا الثقافية الموروثة للفهم والتعامل مع ظواهر الوجود والتاريخ ، وعلاقتنا بالتالي وموقفنا من ثقافة الغرب المتفوق الطاغية بتنظيمها وسهولة الوصول الى اصولها ومصادرها وقضايا طبيعة السلطة وشرعية الثورة بمعنى شرعية الصراع والخروج على الجماعة ، والحرية الفكرية الفردية .. الخ .. الخ كلها قضايا ما تزال نادرة

التجسد في اعمالنا الدرامية الجادة ، ناهيك عن وجودها بشكل مستمر عبر أعمال مدرسة كاملة او جيل كامل من الكتاب الدراميين ، حتى في افضل الظروف التي أمكن توافرها في بعض الاقطار العربية حتى الآن .

ومع ذلك فان بعض الظواهر الفردية والمتفرقة والدراسة التي بين يديك الآن تغري بالامل في انتعاش حقيقي لهذا الجانب المتواضع النشاط من ثقافتنا القومية لان تلك الظواهر أولا تدل على أن عقل الشاعر الدرامي العربي لم يكن غافلا تماما عن اكبر هموم وقضايا أمته ثم لان تلك الدراسة ثانيا – تدل على الاقل على ان الدراما الغربية المعاصرة لم تكن ابدأ بعيدة عن هموم عصرها بصرف النظر عن الزاوية التي انطلقت منها لكي تحمل تلك الهموم وتطرح فيها رأي أصحابها .

مسرح الظليمة

وموجة العبد

منذ بداية الخمسينات أو بالتحديد منذ يناير ١٩٥٢ حينما عرضت لأول مرة مسرحية « في انتظار جودو » فانفجرت كالقنبلة ، وانصرفت انظار النقاد والصحافة عن كل شيء في المسرح سواها ، وتفرغت لها المجلات المسرحية ودارت حولها تعليقات البرامج التلفزيونية واحاديت الصالونات : في باريس اولا ، قبل أن تجتاح « الحمى » لندن ونيويورك وفرانكفورت وحتى جنيف واوسلو وروما وبقية عواصم العالم الغربي . . . منذ ذلك الحين ، توهم غالبية الناس أنه ليس هناك مسرح في فرنسا الا ما اطلق عليه باسم « مسرح العبث » او اللا معقول . وتحول فرسان هذا المسرح ، صامويل بيكيت ويوجين أونسكو وآرثر اداموف (قبل ان يتحول الى المسرح السياسي) وجان جينيه الى الابطال الجدد للثقافة الغربية في العالم . ولم يكن هذا صحيحا . فمسرح العبث ، الذي انحسرت موجته

الآن او تكاد - لاسباب سنعرض لها بعد قليل -
لم يكن سوى جزء مما يمكن أن يسمى بـ « المسارح
الطليعية » التي لمعت في سمائها أسماء أخرى غير
تلك الاسماء وأكثر منها اهمية : جان كوكتو وبول
كلوديل وجان أنوى وأرمان سالاكرو وجاك أوديجرتي
وميشيل دي جيلد رود وغيرهم ، بالإضافة الى
الوجوديين من « فلاسفة » المسرح « جان بول سارتر
والبير كامى وجبرييل مارسيل » ولم يكن هؤلاء
« طليعيون » في الاشكال المسرحية او في لغة التعبير
الدرامي فقط، بل كانوا طليعيين أساسا في تصوراتهم
عن العالم الذي يكتبون عنه ورؤاهم حوله .

وكان القاسم المشترك الاعظم بين هؤلاء الكتاب
« القدامى » والذي جمع بينهم وبين كتاب مسرح
العبث ، وجعلهم التمهيد الحقيقي لمسرح العبث
نفسه هو أنهم كانوا قد كفروا بالاسس الثقافية
والسياسية للعالم القديم ، العالم البورجوازي :
عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد
الكاذب وسيطرة الاشياء وشحوب الروح والعقل
وانسحاق « فردية » الانسان في مواجهة المؤسسات
القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار وتغذية
أرواح الناس وعقولهم بالخرافات او الثقافات
الكاذبة او تجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس
المؤسسات غير الانسانية .

وكانت المشكلة في « مسرح » الطليعيين القدامى بما فيهم الكتاب الوجوديين هي أنهم حاولوا دائما أن يقارعوا هذا العالم القاسي بالحجة المنطقية وحاولوا دائما أن يظلووا مخلصين للقلب (شكل) المسرح الموضوعي - الذي يحاول بطريقة أو باخرى أن يتظاهر بأنه « يشبه الحياة » عن طريق اقتطاع وعرض « شريحة » من هذه الحياة نفسها على منصة المسرح . وفي هذين الجانبين كان يكمن « ضعف » المسرح الطليعي القديم - مسرح ما قبل العبث . فبينما كانوا يكشفون على منصة المسرح عالما ميكانيكيا متوحش القسوة الى درجة تجعله محروما من كل عقل او منطق ، اذا بهم يكشفون بمناقشته بالعقل والحجج المنطقية استنادا الى قيم « تاريخية » كانوا هم انفسهم من ابرز من اعلنوا أن تطور العالم البرجوازي قد سحقها في مسيرة الآلية المتجهمة . وبينما كانوا يتحدثون عن استحالة التفاهم ، وعن ضياع مفهوم الشخصية الفردية المتميزة ، وعن تحول الانسان الى « آلة » أو حتى الى « جزء » أو « ترس » في آلة وعن انهدام قيم الحب والبطولة والشرف والتعاطف وانسحاق المؤسسات الفردية الصغيرة التي فيها يجد الانسان ذاته (مؤسسات الاسرة والصداقة وزمالة العمل . . الخ) رغم كل ذلك اذا بمسرحياتهم تقوم على اساس

من « شخصيات » متكاملة ذات أبعاد تقليدية نفسية واجتماعية وذهنية واضحة ، واذا بها تقوم على اساس قدرة هذه الشخصيات على « التفاهم » باللغة وعلى اساس قدرتها ايضا على الدفاع عن مؤسساتها الصغيرة « والفردية » . وبينما كانوا جميعا يحاولون تصوير موقف انسان هذا العصر باعتباره « مأساة » هزيمة في دفاعه غير البطولي عن تميزه الشخصي وعن حريته وعن ضميره الخاص ومسؤوليته ، اذا بهم جميعا ودون استثناء تقريبا - يصلون الى نتيجة واحدة ، وهي أن هذا العالم لم يعد جديرا بشرف المأساة ، طالما ان المأساة لا تنبع الا من سقوط الانسان النبيل في مواجهته لقوى غامضة طاغية : أما انسان هذا العصر ، فهو انسان عادي فقد حقه في « النبالة » منذ عرف أنه كائن حيواني لم يخلق على صورة الله وانما تطور عن سلالة من القردة العليا ، ولا يعيش في مركز الكون ، كما كان يتوهم في العصور القديمة وانما يعيش في كوكب عادي يوجد مثله عدة بلايين من الكواكب تدور حول نجوم تعد بالبلايين أيضا في كون لا يكف عن النشوء والتعدد والاهلاك وأن كوكبه هذا الضئيل يسير حثيثا نحو خمود البرودة او سفير الالتهاب او يتحول بسرعة الى كومة من النفايات القدرة او النفايات المشعة المهلكة لصور الحياة ، وعرف ان

القوانين التي تحكم سلوكه ليست هي القيم العليا التي لقنها عن الكتب المقدسة من أسلافه في « العصر الذهبي » وإنما هي غرائز نفسية وبيولوجية ، وقوى اجتماعية تحولته الى « دمية » مضحكة ظهرت بالمصادفة وسوف ينتهي حتما الى الهلاك الكلي بطريقة من الطرق ، بحكم قوانين الطبيعة أو بمصادفة أخرى عمياء وساعتها ستمر هذه « كارثة » في الكون العريض كان لم يحدث شيء له قيمة أو معنى .. فإين مكان المأساة في كل هذا الخواء الخالي من أي جلال للأصل الذي جاء منه الإنسان ، والخالي من أي نبالة للوجود الذي يعيشه والذي يخلو مصيره من أي هدف ويفتقر الى أي معنى ؟

كانت مشكلة كتاب مسرح ما قبل العبت، أو كان تناقضهم الفكري الأساس هو أنهم أرادوا أن يوجهوا الى العالم كما تصوره ، سواء بمعناه الاجتماعي التاريخي ، أو بمعناه الكوني الفلسفي - سهام النقد . والنقد يعني أن « الناقد » يرجو اصلاح ما ينتقده أو انه يملك مثلاً أعلى واقعياً يمكن تحويله الى حقيقة ، أو انه يملك البديل أو يستطيع أن يشير الى البديل ، ولكنهم في قرارة نفوسهم ، وفي الأساس الواضح لفلسفاتهم وما تبنيه من مبادئ فكرية لم يكونوا يؤمنون بإمكانية « الإصلاح » ولا بواقعية أي مثل أعلى ولا بوجود أي بديل أو مهرب .

وكانوا يؤمنون بأن مصير الانسان في هذا العالم - تاريخيا وكونيا - هو مصير مظلّم ، محروم من أي رجاء . وكانوا يؤمنون بضرورة ان يبحث كل انسان فرد - أن استطاع - عن خلاصه الخاص ، طالما ان الانسانية قد اكتشفت الحكم الذي صدر ضدها منذ زمان طويل بالبوار الابدّي . وقد كشفت سيمون دي بوفوار المضمون الحقيقي لهذا الموقف في كتابها « واقع الفكر اليميني » باشارتها الى ان هؤلاء الكتاب - كتاب المسرح والرواية واصحاب المواقف الفلسفية المتشائمة في الغرب - رأوا أن نهاية العالم البورجوازي انما تعنى نهاية العالم بأسره وأن وصول التاريخ البورجوازي الى خاتمته الحقيقية انما يعني اختتام « التاريخ » كله وأن الحكم التاريخي بانقراض النموذج البورجوازي للانسانية ، انما يعنى انقراض الانسانية كلها !

انه احساس قوى الشبه بالاحساس الذي ساد الثقافة الغربية بعد الحرب العالمية الاولى ، حينما اكتشف السرياليون والداديون أن الحرب الوحشية الطويلة التي حولت اجمل مدن اوربا واروع مناطقها الريفية الى ساحات بشعة للمجازر التي بررتها « الدول » بكل القيم التي كانت من قبل تمثل دعائم السلام والتعاون البشري : قيم الحرية والعدالة والمساواة والعقل . وقد تضمنت موجة

« القلق البورجوازي العظيم » الاولى هذه التي اعتمدت أساسا على الشعر والرواية، حركة مسرحية لم يقيض لها أن تشتهر وتلقى عليها الاضواء الا في الخمسينات والستينات . فالمسرح باعتباره فنا « جماهيريا » لا يستطيع ان يزدهر ويلقى الاهتمام الذي يستحقه الا مع ازدهار الروح الديمقراطية ومع قدر معقول من الرخاء الاقتصادي الذي يساعد الديمقراطية على الازدهار في المجتمع الرأسمالي .

أما سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى فكانت سنوات تمزق سياسي وفوضى اجتماعية عنيفة وازدهار اقتصادي مضطرب قصير العمر لم يلبث أن استسلم للآزمة والكساد والبطالة ، بينما حققت الفاشيات الاوربية الرهيبة سيطرتها في ايطاليا ، ثم المانيا ، ورومانيا والمجر ثم في اسبانيا . وتحولت الديمقراطية الى مواقع الدفاع في فرنسا وانجلترا وباتت مهددة حتى سقطت في النمسا والنرويج واليونان ويوغسلافيا وبلجيكا ، الامر الذي سهل مهمة الفاشيات العسكرية الكبيرة في احتلال كل هذه الدول - وفرنسا معها - في أقل من عامين . وفي مثل هذا المناخ الخانق للحرية والمضلل ، لم يكن من الممكن للمسرح ان يزدهر خاصة وأن كتاب المسرح في هذه الفترة وعلى رأسهم بيرانديللو في ايطاليا وميشيل دي جيلد رود في فرنسا ، كانوا

يلقون ظللا كثيفا من الشك على الاسس الكبرى للثقافة والحضارة البورجوازيتين في أوربا . ورغم ان بيرانديللو اصبح معروفا في فرنسا منذ عام ١٩٢٣ فانه لم يحتل مكانته لدى الجماهير والنقاد والمخرجين الا في نهاية الاربعينيات . ذلك ان بيرانديللو ، بمحاولته المرهقة لاثبات ان عالم البورجوازية ، الذي قام اساسا لتوحيد الانسان المنقسم بين الطبيعة والكنيسة واعطائه « ذاتا » موحدة تقوم على المعرفة والعقل واستقامة التصور ، قد فشل ، وادى فشله الى مجرد تفتية الانقسام القديم بقناع جديد من الادعاء والزيف ، الامر الذي جعل الانقسام القديم انقسامين : بين القناع المزيف والحقيقة المفتتة ، اقول ان بيرانديللو بمحاولته هذه لم يكن من الممكن ان يلقى الترحيب في ظل أوربا « الفاشية » التي كانت تدعو الى إلغاء كل انقسام ، أي إلغاء الشعور بأي نوع من الصراع الدرامي لا حل له الا في الحرية والمعرفة والعقل . واستبداله التوحيد الوهمي في شخص « اله » مزيف واحد هو « الزعيم » او « الديكتاتور » . وكان هذا هو نفس الموقف الذي واجهه ميشيل دي جيلدرود ، اقوى من كشفوا روح الفاشية ، وحولوها الى رؤية مترعة بالاسى والحكمة في مسرحيات من نوع « أبهة جهنم » عام ١٩٢٩ ، او « العمل » سنة

١٩٣٣ ، حيث اكتشف امتزاج الشر بالالوان الزاهية والخسة بالعظمة والعنف القاسي والسادية بالجمال الشكلي والقيم العظمى بالتفاهة والانحطاط العقلي، والجحيم المعبذ باللذة المميتة .

اما محاولات المخرجين الكبرين انطونيو ارتو والفريد جارى ، لخلق مسرح جماهيري يبشر برفض العالم القاسى المجنون ويطالب بمواجهته بما يستأهل من قسوة وعنف وجنون ، فقد باءت هي الاخرى بالفشل . ولم يكن من المنطقى ان يحاول كتاب مسرح ما قبل العبث وهم اصحاب « المقارعة المنطقية» والتبشير بعقائد الخلاص الفردي والحرية، لم يكن من المنطقى ان يحاولوا اللجوء الى اساليب وافكار ارتو وجارى ، وكان على هذين المخرجين ان ينتظرا موجة « العبث » لكي تبعثهما من جديد وتسلمهما للموجات المسرحية التالية .

فقد لجأ كتاب الطليعة المسرحية ، في مرحلة ما قبل العبث الى الدفاع عن نفس القيم الاساسية الكبرى للثقافة البورجوازية ، املا في ان يعيدوا الى ذاكرة حضارتهم المتلاشية ذكرى انها هي الحضارة التي بشرت بالحرية الفردية وبالعقل واليقين العلمى . ولكنهم كانوا يبذلون هذا الدفاع وهم في مرحلة تجعل المدافع نفسه يشك في قيمة دفاعه واحيانا في قيمة نفس ما يدافع عنه، حينما يشعر بان مبادئ

القانون ذاتها هي ما تحيط بها الشكوك وما تحتاج الى تبرير لكي تصلح قياسا بتحديد الابرياء والبراءة، وتعريف ما هو آثم وفرز المذنبين .

ومع ذلك فقد استمر التناقض الفكري لأن « الحياة » في حد ذاتها مستمرة . واستمرت محاولات هؤلاء الكتاب « النبيلة » لحل التناقض بأي شكل وحصلنا على عصر « مسرحي » مزدهر لم تشهد الثقافة الغربية مثيلا له منذ عصر انجلترا الاليزابيثية ، حينما كان الغليان التاريخي العظيم ينبىء بمولد عصر البورجوازية كطبقة جديدة ورائدة آنذاك ولكن في مرحلة اندحارها والتمهيد لأختفائها كطبقة وقوة مهيمنة واسلوب في الحياة واحساسها بأن هذه هي نهاية التاريخ كله ، وربما « الكون » بأسره « اتجه بعض الشعراء المسرحيين » الى الدين مثلما فعل بول كلوديل وجان كوكتو وارتبط بعضهم بالفكر السياسي مثلما فعل سارتر على اساس تحمل مسؤولية الحياة ومحاولة ايجاد مخرج تنفذ منه احسن فضائل البورجوازية الى العصر القادم ان كان هذا العصر ضروريا (محتملا) وان كان ممكنا (محتملا) .

وحاول « خرون ان يعودوا الى منابع الوجود الاولى للانسان : الاسطورة وبراءة ما قبل السقوط ، كما فعل جورج شحادة بابطاله اصحاب الارواح

الطفولية وعالمه القائم على السحر والشعر والذي
يدين الشر باعتباره شيخوخة العالم ، ويتجاهل
البشاعات الحقيقية للعالم الواقعي .

ولكن كتابا آخرين اكتفوا باعلان التردد والحيرة
بين عنصري الحياة الاساسيين : الخير والشر ،
القيمة واللامعنى ، الجدوى والعبث ، مثلما فعل
جاك اوديرتي الذي اكتشف ان الشر ، « ليس
سوى اثر لنزق اله ساقط ، او لخيبة امل الانسان
في وضعه البشري » كما يقول الناقد الامريكي
ليونارد برونكو .

واكتشف اوديرتي ان الشر قد بدأ بانفصال
الانسان عن الطبيعة ودخوله دورة « التاريخ
الاجتماعي » فكان قيام « المجتمع » بذلك معادلا
لخروج آدم من جنة عدن ومعادلا موضوعيا لعقيدة
« السقوط البشري » . « فصار المجتمع ، هذا
الكيان غير المنطقي بحكم عدائه للطبيعة » : هذاننا
اتفق الناس على تبادل رموزه « وواحة الكذب
المتعمد . وفي هذا العالم لا مكان للبراءة . انها
تعرف على نفسها (مثلما عرف آدم وحواء سواتهما)
فعرفت الشر وتعلمت القسوة ، ويفقد الانسان
ذاته فيبتعد بالتالي عن الحقيقة ، ويفرق في الوهم
وتفرقه ايضا دوامة الاوهام التي صنعها « التاريخ »
لكي يبرر وجوده واستمرار وجود الانسان على

الأرض ، تصبح الكنيسة نقيضا للطبيعة وينضم المجتمع والدولة والقانون الى الكنيسة ، حتى اذا تم القضاء على « الطبيعة / البراءة » تم أيضا « صلب الانسان » الذي يعود بالموت الى احضان « الطبيعة » (أمه) . يعود بلا براءة تستعاد . لأن الموتى ليسوا ابرياء . فليس في العدم معنى للائم ولا للفضيلة ، ولا للمعرفة ولا للبراءة (١) .

لقد وقفت عند جاك اوديرتي هذه الوقفة لأنه يمكن أن يكون خير نموذج للتناقض الذي واجهه مسرح « الطبيعة » قبل أن تلحقه موجة « العبث » ان التعبير في هذا العالم التاريخي والكوني الخالي من كل منطق سيكون تعبيرا « غير منطقي » اذا أصر على أن يكون تعبيرا « مقنعا » بالحجة المنطقية ، وشخصيات هذا المسرح لن تستطيع أن « تقنعا » بأن الانسان فقد انسانيته لأنه خسر « شخصيته » المنفردة اذا أصر مبدعها على أن تكون شخصيات متكاملة . ولكننا نستطيع ان نجد تنويعات كثيرة

-
- (١) مسرحيات اوديرتي : كوات ، كوات « ١٩٤٦ » الشر ينتشر « ٤٧ » نساء الثورة « ٤٨ » العبد الاسود « ٤٨ » ، « العذراء » . ٥٠ ، أولاد اقليم بوراو ٥٣ ، « صاحبة البيت » ٥٤ « سيدة الريف » ٥٩ ، « الاثر الجلابيوني »

لنفس المعاني - بحذافيرها تقريبا - عند كتاب غير
فرنسيين . ان فريدرش دورينمات (السويسري
الاماني) مثلا يستطيع ان يقدم نموذجا فذا لقسوة
الشر الاجتماعي - البشري في مسرحية « الزيارة »
ويستطيع ان يقدم نموذجا آخر لاستحالة العدل
واستحالة البراءة سويا في عالم البشر الذين وقعوا
أسرى لأوهام السلطة والحرية جميعا في مسرحية
« هبط الملاك في بابل » ويستطيع ماكس فريش
زميل دورينمات السويسري الاماني ايضا ان يقدم
« دراسة تاريخية » شاملة يستعرض فيها اكبر
الحضارات الانسانية واكثرها « بريقا » ومجدا في
التاريخ لكي يعبر عن استحالة العدل والحرية وعن
دموية التاريخ كله ووحشية الانسان القاسية الغبية
وعن تفاهة مسعاه وعبثية بحثه المعذب عن المجد
في نفس الوقت وعن العجز المطلق عن معرفة
« الحقيقة » وعن لا معنى الدين والعلم والفلسفة
بعد ان وصل التاريخ الى نهايته تحت تهديد
« القنبلة » ، كل هذا في مسرحية واحدة :
« سور الصين العظيم : وقد نجد عند دورينمات
في مسرحية « الزيارة » لمحة تشير الى ان « المال »
- رمز العالم الرأسمالي هو الذي يفقد البشر
انسانيتهم ويحولهم الى جماد أصم ، ولكنه يصر

على أن يضع هذه « اللبسة » التي تنتمي الى الحسن
التاريخي النقدي - المتفائل بإمكانية « الإصلاح » -
في سياق ميتافيزيقي كامل لا يعني إلا أن هذا
الشر وهذه القسوة ليسا من صنع « مجتمع »
من نوع معين وإنما هما جزء أصيل من « طبيعة
الأشياء وصفة ملازمة للوجود الإنساني ذاته . أما
ماكس فريش فيكاد ينطلق من أساس فلسفي
مزدوج يجمع بين فكرة الفيلسوف هيغل عن اكتمال
التاريخ حينما يصل الى الوعي المطلق بذاته (في دولة
بعينها) وبين افكار فلاسفة الدورات المتكررة «
للتاريخ مثل فيكر ، باثبات أن ما حدث في اشور
قد تكرر في اسبرطة وروما والصين وصحراء قراقورم
وباريس وبرلين ، فلاشء سوى سيطرة الخرافة
والقضاء والقسوة والاستغلال والعنف ، ولا أمل
للضعفاء إلا في الموت ، ولا معنى في نفس الوقت
لبحث الأقوياء عن الثروة او السلطة لان « القبيلة »
ستسوى بينهم وبين الكلاب الجرباء في نهاية التاريخ
المحتمة .

ومع ذلك فان دورينمات وفريش ، مثلهما
مثل أوديبيرتي وانوي وسارتر وقبلهم ميشيل دي

جيلدرود^(١) ويوجين أونيل الأمريكي المعاصر لجيلد
رود على اختلاف الاسس الفلسفية التي أقاموا
عليها رؤاهم الى العالم - كانوا يطمحون الى اقناع
العالم بأن يحيد عن الطريق الذي راوه « محتما »
عليه ولا مهرب منه ، ولجأوا لتحقيق طموحهم أي
المحاكاة المنطقية مع ان جوهر رؤاهم الى العالم هي
انه قد فقد منطقته ، وانه قام اصلا على نوع من
الخيال الخالي من كل عقل ، وجسدوا « أبطالهم »
في ضوء شخصيات انسانية « متكاملة » رغم انهم
اعتقدوا بأن « الفرد » صاحب الشخصية المتكاملة
المتميزة قد أضحي خرافة في عصر غلبة التشابه
وسيطرة الآلات والمسيرة الآلية (الميكانيكية) للحياة
بكل جوانبها . ودفعوا أبطالهم الى حالات تشبه
« المأساة » رغم اعلانهم بأن هؤلاء الابطال مجردين
من كل أثر للنبيل ، وان « تلوّثهم » ليس سقوطا عن

(١) الذي كتب كل اعماله في العشرينات والثلاثينات وكان
« سلفا » أصيلا لمسرح « الطليعة » ومقومات العبث
برفض كل ايدولوجية ، واقامة التقابل (لا التوازن)
بين الفلام والشر والجسد ، وبين النور والخمر والروح ،
مع استحالة التصنيف واستحالة اقامة برهان أي شيء
وسيطرة القسوة والخسة والعنف واللذة على العالم
الذي هجره خالقه بعد أن اكتشف أي « شر » قد
اجترحته يداه بخلقه .

سواء مرتفع الى حشيش شاطئ ، وانما هو تلوث
فطري، هو الحالة « العادية » للبشر، وكلهم عاديون .
وحينما اكتشف البير كامو هذا التناقض في
دراسته عن « سيزيف » الذي حكم عليه في العالم
الآخر بالتكفير عن خطيئة فظيعة بأن يدفع حجراً
الى قمة جبل لا يلبث أن يتدحرج الى السفح لكي
يعود من جديد لكي يتدحرج فيعود فيدفعه الى
الأبد - تعبيراً عن « عبث الجهد البشري » ولا مفزاه،
فوضع كامو يده على حقيقة هامة هي أن سيزيف
نفسه باخلاصه المعتوه لمحاولة غير مجدية ولا معنى
لها فقد معناه كإنسان ، قد كف عن أن يكون إنساناً
وتحول الى جزء من لعبة الارباب (او القوى غير
المفهومة التي تحكم العالم) الذين حكموا عليه وعلى
جهده بالأهدار الكامل .

وربما كانت هذه هي المقدمة المباشرة التي
سهلت على كتاب مسرح العبث أن يتقدموا بالحل
الخاص بهم للتناقض الاول: ان غياب المأساة لا يقتضي
« الكوميديا » التي تعنى هي الاخرى « النقد
المتفائل » وانما يفترض السخرية العابثة ، وان
غياب الشخصية في الحياة الحقيقية لا يقتضي
وجودها على المسرح وانما يحول المسرح الى فرصة
ذهبية لتجسيد غيابها ، وانهايار معنى الوجود
الانساني في عالم مهدد بالخراب بعد أن اكتشف

« حجمه » الحقيقي وحجم ساكنه (انسان) وانهيار معنى الجهد الانساني في تاريخ تحكمه الفوضى ويسوده الشر ولا ينتهي الى غاية لا يقتضي بذل المزيد من الجهد. وانما يقتضي التفرغ تماما للعب : لكي يتجنب غباء سيزيف وعلى امل ان يستعيد في اللعب شيئا من « الحرية » وان كانت هي الاخرى عقيمة لا يمكن ان تثمر حتى التسلية .

كان المعنى الاول الذي حرص رواد مسرح العبث على تأكيده هو انه من العبث ان يبحث الناس في مسرحهم عن أي معنى (١) . ولكن السبب الذي اعلنوه لذلك كان كافيا لدفع النقاد الى التنقيب عن معنى « العبث » ذاته وعن الجوانب المتعددة لذلك المعنى « كان السبب هو ان « الكون نفسه ، قد فقد معناه ، والتاريخ يكشف عن مهزلة سخيفة والانسان حولته المؤسسات القديمة والآلات والاشياء الى حيوان متبلد او الى آلة او الى مجرد شيء مدفون وسط اشياء كثيرة ، والفن اكثر تفاهة من نقيق الضفادع والثورات كثيرا ماتنتكس فيؤدي ذلك الى قيام طفاة معتوهين يجردون الانسان حتى

- (١) قال يوجين يونسكو : ليس لدي ما يمكن تأكيده سوى ان المسرح مسرح « بمعنى أن لا علاقة له بأي محاولة للتفكير - راجع ليوناردو برونكون « مسرح « الطبيعة » .

من القدرة على السخرية ، ولا جدوى من محاولة التفاهم لان اللغة أصبحت وسيلة لتفطية المعاني بغطاء كثيف داخل عقل من يستخدمها بدلا من ان تكون وسيلة لنقل هذه المعاني الى عقول الآخرين ، والعقائد والأيديولوجيات ليست سوى تحنيط الجثة لعقل الميتة سلفا وتحويل الجثة الى تمثال ، ولكل ذلك فلا بد من التخلي عن وهم « الانسان النموذج » البطل ، وعن وهم القيم الثابتة ، الاخلاق والطباع ، والاكتفاء بتصور « شخص » لا شخصية له ، يواجه موقفا عارضا ، ولا يعيش أي « زمن » ، لان مفهوم « الزمن » اذا ارتبط بشخصيات يقتضي التسليم بوجود « تاريخ » ومستقبل مليء بالتوقعات التي يمكن (بالمنطق والعلم) التنبؤ بها ، او العمل من أجلها أو ضد وقوعها .. وليس من كل ذلك شيء حقيقي .

وعلى هذا الاساس اختفت كل محاولة لمقارعة مثل هذا العالم بالحجة المنطقية طالما أن العالم نفسه فقد عقله ومنطقه ، ولم تعد للغة قدرة على نقل اية أفكار او معاني ، واختفت الشخصيات المتكاملة كما اختفت البطولة والمأساة والكوميديا ، بعد أن انهارت القضايا التي يمكن ان تخلق الابطال وامحت النبالة التي يخلق سقوطها المأساة وتأكد أن المستقبل صورة مكررة للماضي - في أحسن الاحتمالات - مما يلفي

كل ضرورة للنقد - او لكشف العيوب كما تفعل الكوميديا . ولم يبق مكان الا للعب الخالي من المعنى بقسوة وخشونة تماثل ما في العالم نفسه من افتقار لأي معنى ، ومن قسوة وخشونة . ولكن من الذي يشك الآن في ان هذه لم تكن سوى محاولة اخرى للتفلسف او للتفكير - استخدمت فن المسرح - آخر ما بذله المسرح الغربي المعاصر من محاولات لحل تناقضاته - وتناقضات الثقافة الغربية كلها التي برزت منذ بداية الحرب العالمية الاولى ، وبنهاية « عصر الشك » بالتعبير الذي استخدمته الكاتبة الروائية الفرنسية ناتالي ساروت .

ربما كانت الصورة الاولى التي تجلت فيها تلك المحاولة ، هي الصورة التي تلغي واقعية العالم وتنفي الشكل الحقيقي للحياة الانسانية . وقد كانت مسرحية « انتظار جودو » لصامويل بيكيت ، بداية لتلك المحاولة (يناير ١٩٥٣) وهي المسرحية التي كان أبرز ما فيها هو « عدم حدوث شيء » والفاء كل احتمال لوقوع أي تغيير أو تحول في الطبيعة أو في البشر أو في العلاقات الانسانية . وقد اشار أكثر من ناقد الى أن هذه المسرحية يمكن ايجازها في الكلمات التي جاءت على لسان « ستراجون » أحد « أبطالها » الاربعة المتشردين حيث يقول : لا شيء يحدث ، لا أحد يأتي ، ولا أحد ينصرف ، هذا شيء

مروع » ويقول « فلاديمير » وهو واحد آخر من
 الأربعة : « لا سبيل الى فعل شيء » فلا شيء
 يحدث في الواقع من تلقاء نفسه ، والإنسان ذاته
 عاجز عن القيام بأي فعل . بل ان فعل « الانتظار »
 نفسه ، يفرق على مسار المسرحية في طوفان الثثرة
 وخيبة الأمل والملل وتكرار كل ما ليس له معنى
 وما لا يؤدي الى نتيجة طالما ان « جودو » الذي
 ينتظره المتشردان ستراجون وفلاديمير لا يأتي أبدا
 فضلا عن انه قد لا يكون له أي وجود أصلا .
 والعمل الوحيد الذي يستطيع « ديدي » أو « بوزو »
 ثالث الأربعة المحروم عن « الضحك » لاصابته بفتق
 قديم ، هو ان يخرج كي يتبول او يتبرز ، فهو
 رمز لفرق الانسانية في جسدها وفضلاته النتنة ،
 والعجز عن الاحساس الا باحتياجات الجسد باعتبارها
 « اليقين الوحيد » . واخيرا لا يستطيع « لافي » أو
 « جودو » العبد الذي ربطه سيده « بوزو » بحبل
 طويل يقوده به كالكلب سوى ان يخطيء دائما في فهم
 اوامر سيده بالتقاط شيء او ترك شيء آخر . وهي
 في النهاية اوامر خالية من المعنى لان « الحقيقة التي
 يؤمر بأن يلتقط فيها الأشياء لا تحتوي في الحقيقة
 الا على الرمل ولأنه يؤمر دائما بأن يترك ما التقطه
 بالفعل وان يلتقط شيئا آخر لا يفعل به شيئا .
 وقرب نهاية المسرحية يسأل ستراجون بعد أن مر

اليوم الثاني - وربما الالف او المليون - : « ماذا سنفعل » ويجيب فلاديمير : « سننتظر جودو » . . وفي ختام الحوار الذي ينهي المسرحية ، يقول ستراجون : « دعنا نرحل » ويؤكد فلاديمير انهما لا يستطيعان الرحيل لأنهما « في انتظار جودو » الذي قد يكون هو الرب او الحاكم العادل او صاحب العمل او مجرد « التغير » المستحيل الذي يبدو كما يقول ستراجون نفسه : « املا مطولا يمرض القلب » في استعارته الوحيدة عن التوراة (سفر الامثال) .

ويعود صامويل بيكيت مرة ثانية الى الفاء واقعية العالم ونفي شكل الحياة الانسانية الحقيقي في مسرحيته الطويلة الثانية « لعبة النهاية » حيث لا يوجد فعليا غير عجوزين كسيحين ، قابعين تحت صندوق للقمامة يطالبان بالطعام او بالتبرز ، وابنهما المشلول على مقعده ذي العجلات وحفيدهما نصف الأبله الذي يخدم الجميع ويلبي طلباتهم ، وحيث الحكمة الوحيدة التي يرددها المشلول من فوق « منبره » تقول : لعبة النهاية قد خسرت منذ زمن قديم فالعب واخسر وافرغ من الخسارة » او ان النهاية موجودة قائمة في البداية ومع ذلك نواصل السير فإذا لاح امل في « الصلاة » والتوجه الى « الله » ولا ينال المصلون سؤلهم راح المشلول :

« منكرأ كل شيء » . وبذلك يعود بيكيت الى افكار مؤرخي وفلاسفة التاريخ الفرنسيين في القرن السابع عشر (من نوع بوسويه ومالبرانش) الذين روجوا لفكرة « ثبات الكون وانعدام التاريخ » على أساس انه : « ليس هناك ما يدعى بالتقدم » وهي الافكار التي قضى عليها الموسوعيون ومفكرو الثورة الفرنسية . يردد بيكيت نفس الافكار القديمة التي كانت قد نسفتها البرجوازية في عصر ثورتها . يرددها ولكن مع تغيير طفيف : انه يكتشف ان الكون « الثابت » قد هجره الله « اما اسلافه فكانوا يؤكدون ان « الثبات » قائم بنعمة من الله ذاته .



واذا كان بيكيت قد الفى شكل الحياة الانسانية العامة والفى واقعية العالم في شموله الكلي فان يوجين يونيسكو يكتفي ببساطة بالغاء الشكل الحقيقي للبشر والغاء واقعية الاشخاص . وبدلاً من «رموز» بيكيت التجريدية يقدم يونيسكو ابطاله في صورة « الدمى » او الاشكال الملونة المتحركة « في افلام الكارتون » او الشخصيات ذات الخيوط في مسرح العرائس . وبدلاً من مناقشته قضايا المصير الانساني، واثبات ان المشكلة ليست هي التحول والحركة وانما هي ثباتنا واثبات الكون من حولنا الى الابد كما فعل بيكيت . يفضل يونيسكو ان يناقش قضايا « الواقع القائم

بمؤسساته وقيمه وصورة الحياة فيه ، لكي يثبت
ان هذا الواقع هو في وقت واحد المسؤول عن تحول
الناس الى دمي فاقدة الشخصية أو اشياء فاقدة
الروح ، وانه أيضا عن صنع تلك الدمي أو تلك
الاشياء المحرومة من أي وعي أو قدرة على التفكير
الخلق ، وبذلك لا يكون ثمرة أمل في الخلاص ولا
في تغيير الواقع الذي يصبح كحضارة مطمورة
لا تحتوي الا على كائنات متحجرة ، وتتلشى (قبل
ان تنشأ) امكانية أن يكتسب يونسكو طاقة
« الكوميديا » الفاقدة المتفاعلة مع الحياة الحية ،
مكتفيا بطاقة الفكاهة العدمية الساخرة ويلتقي في
النهاية مع زميله بيكيت - حول « أبدية » الثبات
واستحالة التغيير .

هكذا يخلق بيكيت في أولى مسرحياته واكثرها
شهرة « المغنية الصلعاء » عام ١٩٤٩ عالما بأكمله عن
الدمي البشرية ذات اسم واحد ، برجالها ونسائها
واطفالها لا نراه ابدا ، انما نسمع عنه على لسان
مجموعة اخرى من « الدمي » التي تعيش في مؤسسة
« الاسرة » وفقدت كل قدرة على التفاهم رغم
أنهم يتبادلون الحوار في هدوء وميكانيكية رتيبة
توحي بانهم لا يفكرون وانما يرددون اقوالا لقنوها
وحفرت في ذاكرتهم التي تعمل كما تعمل ذاكرة
الحاسب الآلي . وفي مسرحية « الدرس » عام ١٩٥٠

يخلق « الموقف » الذي يؤكد أن المدرس (رمز السلطة ، الأب ، الحاكم ، الكاهن .. الخ) بامتلاكه السلطة لابد أن يتحول الى طاغية - دون مضمون تاريخي للسلطة - والطالبة بممارسة السلطة عليها او ضدها لا تملك الا ان تصبح ببغاء عاجزة عن الفهم قبل ان تصبح ضحية مستسلمة لسكين الطاغية بينما يدوان معا (المدرس والطالبة) كدميتين تحركهما خيوط غير مرتبة لا تمسك اطرافها اية قوة مفهومة داخل او خارج اطار « الموقف » الجزئي ذاته . وفي مسرحية « الساكن الجديد » يدفن « الساكن نفسه تحت اكوام الاشياء : قطع الاثاث التي يتوالى ادخالها الى المسرح » بحركة ميكانيكية وبناء على توجيهات الرجل نفسه الذي يفلق على نفسه « قبره » ولا ينسى ان يأمر العمال في النهاية ان يطفئوا النور . وفي مسرحية « قاتل بلا أجر » عام ١٩٥٧ يتشابه الجميع في الملامح التي نعرف انها ملامح « القاتل » . ولكن لا يمكن لاحد ان يقطع ان هناك « قاتلا » محددًا وان ثمة ضحايا . وفي مسرحية « الخرتيت » عام ١٩٥٨ يتحول جميع الناس الى خراتيت ، بلداء نهمين وكسالى واغبياء . ويظل « البطل » وحيدًا في النهاية ، يصبح بان سيقاوم وسيظل « انسانا » ولكن لا يبدو هذا « أكثر من عنصر اثاره » درامية : اذ لا شيء يبرر

مقاومته او حرصه على « الانسانية » ولا يبدو انه يملك مجرد المنبع او المصدر الذي سيستمد منه القوة على المقاومة ، ولا هدف يريد أن يصل اليه من خلال مقاومته . ولعل هذا هو ما جعل «الخرتيت» هي آخر ما كتبه يونسكو من مسرحيات هامة قبل أن يهجر المسرح كله ويتجه الى السينما (حيث لا مجال لمثل هذه الاعمال غير « الجماهيرية » وغير المفهومة الا للخاتمة) .

ولعل نفس الاسباب هي التي دفعت أكبر كتاب موجة « العبث » الآخرين اما الى هجرة المسرح ايضا والتحول الى الرواية والسينما مثلما فعل بيكيت وجان جينيه قبل يونسكو وبعده والى التخلص من مفهوم « العبث » نفسه والتحول الى المسرح السياسي مسرح النقد الاجتماعي والدعوة الى الثورة مثل ما فعل آرثر اداموف .

فالمسرح القائم على « الفكر » أي مسرح « القضايا » لا يستطيع ان يعيش دون جماهير تلك القضايا . ونحن نعرف أن مسرح العبث لم يكن ابدا مسرحا جماهيريا ولم يستطع أن يخرج من دائرة المسارح الصغيرة الحجم القليلة التكلفة . ولم تستطع سوى مسرحية « المغنية الصلعاء » بحكم اولويتها والدعاية النقدية الكبرى التي احاطت بها ان تصمد

على خشبات المسرح (بالمقياس الاوربي لصمود
المسرحيات غير التجارية) .

فجماهير الناس التي تمارس حياتها الطبيعية
وتؤمن بجدوى العمل والكفاح من اجل الافضل على
المستوى الفردي ، وعلى الصعيد الجماعي ، والتي
تؤمن - حتى الجماهير البرجوازية بأن للعالم معنى -
ايا كان - وان للحياة الانسانية قيمة ، وان لارادتهم
ووعيمهم قدرة على التخلص من سيطرة وتأثير وسائل
الاعلام والدعاية والاعلان . . الخ وهؤلاء الناس على
الرغم من الاهتمام الكبير من جانب النقاد الغربيين
والصحافة بدوافع مختلفة - سرعان ما تخلوا عن
« مسرح العبث » وتركوا اعماله - مسرحية بعد
أخرى - للفشل الجسيم ، واضطر كبار كتابه الى
الانقطاع طويلا عن المسرح وكتابة التمثيليات الاذاعية ،
« وسيناريوهات » الافلام القصيرة .

فالمسرح ، وهو فن شديد الالتصاق بحياة
الناس الحقيقية ووعيمهم الفعلي لا يستطيع ان يستمر
اذا ظل يؤكد انه ليس لحياة الناس ووعيمهم مغزى
وليس للغة التي يتفاهمون بها وظيفة ، وليس سعيهم
وطموحهم الى تغيير حياتهم قيمة ولا جدوى . فمن
البديهي أن يهجر الناس مسرحا من هذا النوع ،
وان يتفرغوا للحياة ، ليعيشوا عن فن آخر يشترك
معهم في صنعها ونقدها وتغييرها .

مللّـح رّج الغضب

على العكس تماما مما فعله المسرح الطبيعي -
بكل فصائله - في فرنسا كانت مسيرة المسرح المعاصر
في بريطانيا . ولم يكن للمسرح الانجليزي ذلك التراث
العريض الذي امتلكه الفرنسيون من تيارات الفكر
والفن الحديثة ، في الدراما والشعر والموسيقى
والفنون التشكيلية وهو التراث الذي قام على اساس
الشعور بانهايار « العالم » في معناه ومبناه وخسارة
الانسان فيه لكل قيمة او يقين ، انما كان كل تراث المسرح
الانجليزي مركز في المسرح نفسه وبوجه خاص في
أعمال برنارد شو - النقدي الاجتماعي - من ناحية
وفي أعمال « ت . س . اليوت » النقدي الميتافيزيقي
من ناحية أخرى . كان شو يبشر بضرورة تحرير
العقل من آخر قيوده وتغيير الواقع الاجتماعي
بالتعليم والعدل لتحرير الانسان من قيوده الفعلية
تحريرا عمليا . وكان اليوت على الطرف الآخر ،
يبشر بضرورة التخلص من آثار التقدم الآلي

الاجتماعي المزعجة التي خربت الطبيعة وعكرت
سقاء الانسان واخلت بهدوء الكون وانسجامه (١) .

ولكن الواقع الفعلي كان يسير في طرق اخرى
عارضة كل التعارض مع شو ومع اليوت على حد
سواء . فالامبراطورية تواجه الزلازل في الهند
بايران وبلاد العرب وافريقيا . وحدودها تتقلص
مع تتابع الهزائم ، والطبقات المسيطرة القديمة تفضل
ن تبيع بريطانيا كلها للحلفاء ابناء العم ، الامريكيين
الاثرياء لتبقي لنفسها نصيبا في التقسيم الجديد

(١) أما المسرح الايرلندي - المكتوب والناطق بالانجليزية -
وبخاصة اعمال شون اوكيزي وجون ميلنجتون سينج -
فقد كان يمثل « روحا » اخرى وموقفا مختلفا عن روح
وموقف المسرح البريطاني . كان اوكيزي يحلم بشورة
وطنه التي تحقق له الاستقلال الوطني والحرية الاجتماعية ،
بينما كان سينج يحلم لمواطنيه الايرلنديين بالتكامل
الانساني الذي لا يتحقق بغير اكتشاف هويتهم القومية
كهوية متميزة ولا يكتمل بغير الحرية . اما المسرح
البريطاني فكان مشغولا تماما بما يطرحه عليه الواقع « لبريطانيا
نفسها من قضايا ، وعلى أي حال ، لم تكن من بين
هذه القضايا الداخلية ازمة «روحية» او سياسية بسبب
معاناة الايرلنديين او عذابات شعوب المستعمرات الاخرى ،
ولعل الحركة السياسية والنقابية العمالية في بريطانيا
بعد الحرب العالمية الثانية كانت المحرك الاول للمسرح
الانجليزي العالي .

للشروة والهيمنة العملية، بينما الطبقات التي تحملت عبء سنوات الحرمان والرعب، أيام الازمة الاقتصادية الكبرى ثم التراجع امام الفاشية ثم الحرب الدموية ضدها - وهي الطبقات الوسطى والعمالية اساسا - تكتشف بالتدريج أن احلام العشرينات والثلاثينات في الحرية والعدل ، واحلام مجتمع المواطنين الاكفاء الاحرار الذي تحدث عنهم روزفلت من وراء المحيط وصدق عليه زعماء آخرون، ديمقراطيات القارة « أيام جدار الاطلنطي ومعركة بريطانيا المليئة بالمخاوف، تتلاشى مع اشتعال الحرب الباردة، وقيام الفاشيات المقنعة الجديدة ، وبدأ الحرب الدعائية والعسكرية الطويلة المدى ضد الشعوب « الكافرة بالنعمة » في المستعمرات القديمة . اكتشفت هذه الطبقات - واجيالها الجديدة بالذات - الا أمل اذن في عودة امجاد الامبراطورية ولائمراتها ، ولا في الاصلاح في الداخل بعدالة تعوض خسائر انهيار النظام الاستعماري القديم ، والمستقبل ، وان كان يبشر بدورة من دورات « الرخاء المادي » الشكلي الاستهلاكي المبطن بخواء روحي قاتل بعد انتهاء عصر البطولات والكشوف الفردية العظيمة ، فانه رخاء مهدد لأنه لاشك ستبعه دورة حتمية اخرى من دورات الكساد المبطن بنفس الخواء .

فمن الطبيعي اذن ان يكون رد الفعل على كل هذه الآمال المهذرة والوعود المهذرة هو الغضب على هذا الواقع ، مع حلم من نوع ما بالماضي ، وليس المستقبل طالما المستقبل لا يضمن ان يحقق ما هو فضل .. وجاءت أولى فقرات هذا الرد في نفس لعام الذي انتهى فيه بصورة عملية « عصر لامبراطورية » في السويس وبالتحديد في يوم ٨ مايو ١٩٥٠ . وكان عنوان هذه الفقرة : « انظر خلفك ب غضب » .

بسون أزبورن

وقد انفجرت مسرحية « انظر خلفك في غضب » القنبلة على منصة المسرح الانجليزي ونسفت بنيانه لتقديم المتهالك واصبحت هي البداية الحقيقية لكل ما أصبح جديدا في هذا المسرح منذ ليلة عرضها الاولى . ورغم ان بطلها « جيمى بورتر » والمجموعة التي احاطت به من الشخصيات ، لا تبدو الآن في نجم « البطولة » الذي اكتسبوه في بداية وجودهم ، لابد لنا ان ننظر اليهم في سياق اللحظة التاريخية التي ظهروا فيها فكان لهم تأثيرهم القوي على مجموعة النماذج « الثقافية لاجيال الاوربيين الجديدة كلها .

فقد اجمع النقاد – والمتفرجون – على اعتبار جيمى بورتر « متحدثا بلسان جيل بأسره كان

هو ومبدعه - جون أوزبورن - من بين أكثر ممثليه
نضجا واسبقهم أوزبورن - من بين أكثر ممثليه
العالمية الثانية ، الذي توقع بعد نهاية الحرب ان
من حقه ان يصوغ العالم وفقا للشعارات التي خاضت
بلادهم الحرب في ظلها والتي كان مضمونها الاساس
هو أن تتحقق للانسان انسانيته بالحرية والعدل ،
وفقا لمعايير كانت لاشك غامضة وان زاد غموضها
نفسه من قوة ايمان « بسطاء العقول » بها واتساع
احلامهم التي أقاموها عليها . ولكنهم بالتدريج ،
تبينوا الحقيقة ، وانجلت أوهامهم ، حينما اكتشفوا
ان العالم الجديد الشجاع الذي كانوا ينتظرونه لم
يتحقق ، بل أصبح أبعد كثيرا عن التحقق مما كان
من قبل .

وجاء « جيمى بورتير » نموذجا للمتمرد
البورجوازي الصغير ، القادر بما يصنعه من صخب
وما يطلقه عقله الفوار من افكار مثالية متعارضة مع
الواقع ، على أن يتيح لتمرده عمرا أطول من عمر
شخصيته وأطول من حياته ذاتها ، انه القادر على
الاستشهاد ولكن بعد جمع اكبر عدد من « الشهود »
القادرين على رواية - ومضاعفة حجم - استشهاد
انه المتوحد المولع بتعذيب نفسه داخل المنفى الذي
اختاره لنفسه بعيدا عن العالم . يستمد القوة
من ضعفه ، ويحاول أن يستخلص البهجة او الفرح

من يؤسسه الشقي ، وليس من أي امل يمكن في المستقبل . انه شخص رفيع الثقافة ، ولا يقرأ الا « الكلاسيكيات » القديمة والحديثة فهو مرتبط ذهنيا بأعظم « القيم » التي بشرت بها حضارة « البورجوازية » في عصر ميلادها وما ورثته القيم النبيلة عن حضارات الطبقات السابقة . ولكن هذه القيم تعيش في عقل انسان عاجز عن « الفعل » لا يمتلك موهبة حقيقية سوى موهبة الكلام ، في مواجهة عالم شديد العملية لا يخضع ولا يستجيب - الا للعمل ولقوة المكانة الاجتماعية : السلطة او المال . ولذلك فلا شيء في حياته يرضيه كل شيء يثير سخطه والنفمة السائدة في حديثه (وهو حديث أشبه بالمونولوج ، فكأنه يناجي نفسه على الدوام) هي نفمة ثابتة من النواح والشكوى . والشخصية الرئيسية التي تعاني من كل هذا هي زوجته (اليسون) ذات الاصل الاجتماعي الاكثر ثراء (فهي ابنة اسرة تنتمي الى القطاع الاعلى من الطبقة المتوسطة) وهي من يحرص جيمى بورتر دائما على تعذيبها لكي يجبرها بأي شكل على الركوع على ركبتيها لكي يحس بشيء من الانتصار يعوضه عن خيبة امله في قيام العالم الجديد العادل ، ذي العقل المتحرر .

ولكن ما هي قضية جيمى بورتر الحقيقية ،
وما سبب شكواه المستمرة ؟

يمكننا أن نعثر على السبب وعلى القضية في
واحد من « مونولوجاته » الكثيرة التي كان يصبها
على رأس صديقة « زوجته » « هيلينا » التي
استبدل زوجته بها ، لكي يتمكن من ممارسة حياة
عقلية رفيعة كما توهم . يقول لها في اللحظة التي
اكتشف فيها خيبة أمله في الحب مثلما خاب أمله
في الزواج والابوة ، وفي العمل والثقافة ، وفي دولة
الرخاء العادلة (١) من قبل ، يقول : « انني افترض
ان ابناء جيلنا لم يعودوا قادرين على الموت في سبيل
قضية جيدة . لقد قام من سبقونا بذلك كله من
أجلنا وبدلا منا في الثلاثينات والاربعينات ، حينما
كنا لا نزال صفارا . لم تترك لنا أية قضايا جيدة
« شجاعة » فاذا ما دقت الطبول وقامت الساعة ،
وقتلنا جميعا ، فلن يكون موتنا بالطريقة الجليلة
القديمة الطراز . لن يكون موتنا الا سبيل الاشياء
الجديد الشجاع الذي يسرني كثيرا في اعلان شكره
دون تبجيله . ستكون ميتة لاهداف منها ولا مجد
فيها تماما مثلما يقفز المرء امام سيارة ليموت تحت

(١) دولة الرخاء Welfare State اسم برنامج حزب
العمال البريطاني الذي فاز به في الانتخابات العامة بعد
الحرب - ١٩٤٦ .

عجلاتها . كلا لم يترك لنا شيء يا ولدي اللطيف
سوى أن نسلم انفسنا لكي تذبحنا النساء » .

وحينما تحاول هيلينا أن تخفف عنه وطأة
ما عرفه عن خسارة طفلة من اليسون يواجهها
بالجانب الثاني من قضيته .

« لا خير في محاولتك خداع نفسك في أمر
الحب ، فليس بوسعك أن تقعي فيه كما لو كنت
تمارسين عملا لطيفا ، دون أن تمتليء به يدك
بالقدارة . انه امر يستلزم شجاعة وعضلات قوية .
واذا لم يكن بمقدورك أن تتحملي فكرة تلويث روحك
النظيفة اللطيفة فالأفضل لك أن تتخلي عن فكرة
الحياة كلها وتصبحي قديسة . لاشك لن تقومي
بمهمة الحياة مثلما يقوم بها البشر . ليس هناك
خيار سوى هذا العالم ، والعالم الآخر » .

ثم يستدير الى اليسون لكي يطلب منها الحكم
الاخير في قضيته :

« أكدت على خطأ حقا لاعتقادي بوجود نوع
من قوة العقل وحيوية الروح تبحث عن شيء يماثلها
هي نفسها في القوة والحيوية ؟ ان أكثر مخلوقات
هذا العالم ثقلا وقوة ، هي ما تبدو أكثرها وحدة ،
كالدب العجوز يسير وراء بخار انفاسه في الغابة
المظلمة ولا صحبة تسليه ولا جماعة تدفئه . ليس

بالضرورة لذلك الصوت الصارخ ان يكون صوتا
ضعيفا . هل هو ضعيف ؟ » .

هكذا لا يبقى لجيمى بورتر - بعد ان اكتشف
فراغ الحياة من قضية جدية بأن يعيش او يموت
من أجلها واكتشف سخف الحب واستحالته وكان
من قبل يعرف الا أمل في الوصول الى « حقيقة »
مطلقة من أي نوع ولا أي أمل في العدل او الكرامة ،
ولم يكن قد فكر أصلا في امكانية الحرية ، لا يبقى
له في النهاية الا « الجنس » « المجرى » : « ان يسلم
نفسه كي تذبحه النساء » ، وسوى الصراخ محتجا -
بقوة ضد هذا العالم ولكن كالدب العجوز ، عارفا
انه لن يغير شيئا من العالم الذي يحتج ضده كما
انه لن يصل الى شيء سوى نهايته هو نفسه .

لقد كتبت « انظر خلفك في غضب » عام ١٩٥٦
وعرضت على المسرح في نفس العام وهو نفس عام
« السويس » الذي انتهت فيه عمليا الامبراطورية
البريطانية القديمة ، فالى أي شيء كان على « جيمى
بورتر » أن ينظر اليه - في الخلف - غاضبا ؟

لقد وصف جون اوزبورن بطلا في بداية
المسرحية بأنه : « خليط متنافر من الاخلاص
والخبث المرح المبتهج ، من الرقة وقسوة قطاع
الطرق ، قلق ملحف مزعج ملء بالكبرياء . مزيج

يستبعد ما هو حساس وما هو غليظ بعيد عن الحساسية على حد سواء ، ولا تستطيع الامانة المتفجرة او ما تبدو في الظاهر انها كذلك من نوع امانته ان تكسب الكثير من الاصدقاء وهو يبدو بالنسبة للكثيرين حساسا الى درجة الابتذال . ولكنه بالنسبة لآخرين ليس اكثر من جعجاع كثير الكلام . وان يكون المرء متقد الحماس مثلما يبدو ، فانه يكاد لا يكون ملتزما بأي شيء مما يتحمس له .

ولا يبدو هذا الوصف صالحا لشخصية بطولية من أي نوع . خاصة اذا تذكرنا وصفا اضافيا آخر جاء في سياق المسرحية للبطل نفسه ، يقول فيه اوزبورن : ان جيمي يشعر بانه صاحب انتصار مهتز معرض للشكوك ، وهو لا يستطيع ان يسمح لنفسه بأن ينظر الى أي من زملائه (الشخصيات الاخرى) نظرة مباشرة في عيونهم لكي يتعرف على استجاباتهم الحقيقية لما يلقيه من عبارات بليغة .

وهكذا يبدو المعنى الحقيقي لغضب اول تجسيد لجيل الفاضلين في المسرح الانجليزي المعاصر : انه لا يملك قضية عظيمة - ويقارن وضعه بوضع اجيال سابقة ماتت وعاشت لاجل قضايا لا بد ان تكون عظيمة في نظره (قضايا بناء الامبراطورية او الدفاع عنها .. هل كان يريد لنفسه ولجيله قضايا

من نفس النوع ؟) والعالم كله يفسد ويخلو من كل صواب ولا عمل عند من يدرك بعقله المثقف كل هذا سوى الجنس المجرد والاحتجاج . ولعل في هذه الصورة تكمن الإجابة على السؤال الذي طرحه جون راسل تيلور (ناقد جيل الفاضبين ومشرح الغضب) في قوله : « ان اللغز الوحيد هو السبب الذي اوجب أن يكون شخص قوي العزم الى هذا الحد عاجزا وعقيما الى هذه الدرجة ؟ »

ان البطل التالي الذي تجسده مسرحية ازبورن الثانية : « مراثية لجورج ديللون » يملك ايضا اجابته على نفس السؤال . وليس هذا البطل سوى صورة أخرى - ايضا - من جيمي بورتر . انه جورج ديللون المؤلف المسرحي الفاشل ، ولكنه مثل بورتر ومثل كل ابطال ازبورن المعبرين عن «غضبه» بطل متمرد لا يستقر ولا يرضيه شيء . انه متمرد يصرف ما يقف ضده ، ولكنه لا يعرف بوضوح ما يدافع عنه او ما يقف الى جانبه . وهو كثير الاشفاق على نفسه حينما يكتشف انه يعيش في عالم معادلا يفهمه . ولكنه على عكس جيمي بورتر يشعر احيانا بالشك فيما اذا كان يستأهل الشفقة . وبينما يجد بورتر زوجته هدفا لهجماته البلاغية على العالم ومتنفسا بالتالي لسخطه فان جورج ديللون يجد في ابنة إحدى الاسر البورجوازية الصغيرة الند

الحقيقي لتعاسته وفشله . انها شيوعية قديمة تركت الحزب عندما تحطم حبها لاحد الرفاق ، بعد ان اكتشفت ان علاقتهما لم تكن قائمة طوال ست سنوات الا على كومة من الاكاذيب . ولذلك تبدو غير واثقة من نفسها ولا من قيمتها بالنسبة لنفسها ولا بالنسبة للآخرين ، ساخطة على وضعها ، وان لم تكن مستعدة للقيام بأي تغيير . وفي المواجهة الكبرى بين جورج ديلون ، وبينها (روث) يتولى كل منهما نزع قشرة الادعاء التي يحاول كل منهما ان يداري بها ضعفه وعجزه . ويتولى جورج في النهاية توضيح كل شيء باخلاص حينما يعلن انه ربما كان قد عاش حياته كلها على وهم انه عبقرى يناصره العالم العداء « ولكن هل تعرفين ما هو أسوأ ؟ أكثر وأكثر سوءاً ؟ ان احمل نفس اعراض الموهبة وسماتها : الالم والامتلاءات القبيحة المتعة ، والنصيب المقدر ، ولكن دون ان اعرف ابدا ان كان التشخيص صحيح ام لا ؟ .. هل يمكنك ان تقتلي هذه الاعراض بان تقبلي ان تدفني نفسك هنا .. والى الابد ؟ »

ورغم كل هذا الاستنكار فان جورج ديلون يقبل بالفعل ان يدفن نفسه بالاستسلام لنفس القيم التجارية التي كان يرفضها كمقياس لفنه . ويتلو مرثيته التي كتبها لنفسه ويوجهها الى روث نفسها لكي تكون علامة على موته الروحي الكامل .

والغريب أن بطله التالي « آرش رايس » وهو ممثل كوميدى فاشل يسجل هو الآخر مرثيته الخاصة ، ويعلن موته بطريقة أكثر وضوحا مما فعل جورج ديللون ، ويسجل ويعلن هزيمته بطريقة أكثر صراحة مما فعل جيمى بورتير . وهو لا يكتفى بتأكيد موته هو وإعلان وصيته الشخصية ، وإنما يعلن موت « جمهوره » ويعلن أن الأمر لا يهم أحدا ولا يهم في شيء : « انني ميت وراء هاتين العينين انني ميت تماما مثل تلك الكتلة المطموسة المعالم المتداخلة الجالسة هناك بالخارج . ولا يهم هذا الأمر في شيء ، لانني لا اشعر بشيء ولا يشعرون هم كذلك شيء . اننا جميعا موتى لا يتبين أحدنا الآخر الا في الموت » .

ويضع جون راسل تايلور يده على السمة الاساسية للتناقض الكامل في كتابات « الغضب » عن جون أوزبرون ، باكتشافه أن الشخصيات الوحيدة التي يتعاطف معها ويحبها - أبطاله الغاضبون - هي الشخصيات التي تنتمي الى الجيل الاقدم وان هؤلاء الابطال اذ ينظرون بغضب الى عالمهم المعاصر ، عالم ما بعد الطوفان (الحرب) الذي لا يجدون لانفسهم فيه مكانا ولا قضية ولا سبب للتحقق ، فانهم ينظرون في الحقيقة ، باشتياق وفي حنين الى عصر الاستقرار والهدوء في عهد الملك

ادوارد (الذي كان آخر ذيول العصر الفيكتوري
المجيد) والذي كان جديرا بان ينظر اليه في سياق
مختلفة - بفضب اقصى وسخط اكثر عنفا . ان
جيمى بورتر لا يحترم والد زوجته اليسون كما ان
جورج ديللون لا يحترم سوى جاره العجوز (ايملى
رايس) ولا يسمح المؤلف لاحد سوى البطلين - في
المسرحيتين - بأن يعرب عن نفسه وعن افكاره
باسهاب سوى لهذين العجوزين ، رغم أنهما يمثلان
بوضوح ما كان ينبغي أن يقف البطلان ضده بحسم .
« ويقول تايلور » والسبب في هذا واضح بما يكفى ،
بعد لحظة تفكير واحدة : فان جيل والد اليسون في
زهوته كان يعرف أين يقف وما هي المقاييس التي
تحكم حياته وأين يكمن واجبه (او هكذا يبدو الامر
الان على الاقل) وكان لديه قضايا يموت من أجلها .
وحتى كانت قضايا خاطئة ، فقد كان لها قدر من
الجلال . ان ماحظى به ذلك الجيل من امان في عالم
آمن بوضوح ، لشيء جدير بان يشعر ازاءه بالحسد
الشخصي مثل جيمى بورتر الذي لا يجد يقينا في
اي مكان ، سواء في خارج نفسه او في داخلها .

ويتكرر نفس التناقض في مسرحية « عالم بول
سليكي » حينما نجد ان الشخصيتين اللتين تجسدان
تراث الارستقراطية ذات الامتيازات القديمة واللتين
تبدوان من بين الاهداف الرئيسية للمسرحية وهما

لورد ولامي مورتليل ، نجدهما قد تحولا لكي يصبحا
اكثر شخصيات المسرحية لطفًا وتعاطفًا بما يتمتعان
به من حكمة وقدرة على الادراك والفهم وما يحيطهما
من وقار وجلال فيبدوان كأنهما افلتا من الطوفان
لكي يقعا في أسر عالم متهوس ومجنون .

جون آردين :

ويأتي بعد جون اوزبورن الكاتب المسرحي
الثاني في موجة الفاضبين : جون آردين الايرلندي
الذي لم يحاول ان يعلن ايرلنديته مثلما فعل
« برناردشو » و « شون أوكيزي » وفضل أن
يرتبط بثقافة الامة التي يكتب بلغتها ولجمهورها
ويبدو آردين النقيض المباشر لأوزبورن ، رغم انه
يبدو كذلك المقابل المكمل الطبيعي له . فاذا كانت
مشكلة ابطال اوزبورن هي انهم لا يجدون « قضايا
عظيمة » يعيشون او يموتون من أجلها فان مشكلة
ابطال آردين هي وجود الكثير جدا من القضايا التي
يفرقون في مواجهتها ولا يجدون متنفسا لذواتهم
الفردية أو لوجودهم الشخصي فرصة للتحقيق
وسط طوفانها . هناك من القضايا بقدر ما يوجد
من الناس بل اكثر ، طالما أن يوسع كل شخص أن
يحمل عبء اكثر من قضية واحدة في اللحظة الواحدة .
ولكن اذا كانت مشكلة ابطال اوزبورن هي انهم

يريدون ان يتخذوا سمة ابطال « قيم » رفيعة
جليلة لا تجد لنفسها مكانا في عالم بليد وغارق في
أوحال انهياره واحباطاته ، فان مشكلة ابطال أردین
هي انهم لا يزعمون الالتزام باية قيم على الاطلاق
وخاصة القيم الاخلاقية .

وقد كان هذا هو التفسير الوحيد الذي قدمه
الناقد كينيث تاينان وجون راسل لما قوبلت به
مسرحيات أردین في البداية من لامبالاة من جانب
الجمهور ، فالجمهور المكون في غالبته من القطاعات
المختلفة للطبقة المتوسطة لا يملك في الحق معيار
الحكم يطمئن اليه أقوى وأكثر دقة من المعيار
الاخلاقي . ولاشك ان مثل هذا الجمهور سيشعر
بالارتباك حينما يعجز عن تبين الابطال والاوغاد في
مسرحيات تتحدث عن قضايا حياته السياسية
والاخلاقية والاجتماعية اليومية ، قضايا تتراوح
بين التحيز العنصري والدعارة ، بين المصادمات
الاجتماعية في مسألة كمسألة الاسكان مثلا والنزعة
الاستسلامية (السلامية) وبين معاملة الشيوخ
المسنين .

ولكن بعد فترة قليلة من الوقت ، وبفضل
اعداد فرقة « ورشة المسرح » التي كونتها واشرفت
عليها المخرجة والمفكرة المسرحية الكبيرة جوان ليتل
وود واصرارها على تقديم مسرحيات أردین مع كل

موسم جديد ، بدأ الجمهور يكتشف قيمة الايرلندي الذي لا يبالي بالقيم الاخلاقية ولا يبالي بان يرسم شخصياته بحيث يكونون ابطالا او اوغادا ، ففي مواجهة قضايا من النوع التي تعيشها شخصيات مسرح آردين ، وهي نفس القضايا التي يعيشها الجمهور خارج المسرح لا يستطيع احد ان يكون بطلا او وغدا ، وانما يتعين على الجميع ان يكونوا اناسا عاديين ، او بكلمات جون راسل تايلور لا يمكن ان يكونوا « مفهومات مصبوبة ومصاغة في شكل تكوين غامض الانسانية حاملة علامات داخلية في تركيبها تقول ان هذا « طيب » او هذا « رديء » ، « بطل » او « وغد » لكي تساعدنا على اتخاذ الموقف الصحيح منهم . وينتج من هذا بالتالي استحالة ان يوحى سلوك أي شخص او مجموعة من الاشخاص بأي حكم عام .

ويقول آردين نفسه انه لا يستطيع ان يرى سببا يمنع من بناء مسرحية اجتماعية تجعلنا نفهم مشاكل انسان بعينه ، ولكن دون ان نوافق بالضرورة على ردود فعله ازاءها . أي انه لا يريد اكثر من ان يقدم الينا صورة من البشر العاديين ، بعجزهم عن الفهم وتورطهم في احابيل الحياة اليومية وقضاياها التي غالبا ما تكون اكبر من معاركهم واكثر تعقيدا من الانسقة القيمية التي يستندون اليها في

استخلاص مفهوماتهم واصدار احكامهم . انه لا يريد ان « يدعو » الى موقف معين من مشكلة معينة ولا ان يطالبنا بتبني قضية بالذات ، وانما يريدنا ان نتبين رد فعل الانسان العادي ازاء مشاكل الحياة اليومية وقضاياها ، لكي نحكم نحن لانفسنا . بعد ان نكون قد زدنا من خلال المسرحية نفسها فهما وهو يفعل ذلك بطريقة اكثر التزاما بنظرية برتولت بريخت الذي كان يلتزم في الحقيقة بوجهة نظره هو في القضية التي يطرحها ويدعونا الى وجهة نظره والى ان نرى القضية من خلالها بينما يوهمنا في العرض المسرحي باننا نحن « القضاة » . ففي مسرح بريخت لا تثار شبهة شك واحدة فيمن قد يكون البطل ومن يكون الوجد ابدأ (١) .

ولذلك لا نستطيع التمسك بالرأي القائل بان مسرحيات آردين كانت تدور حول قضايا فحسب ، بقدر ما كانت تدور حول « البشر » العاديين الذين يواجهون تلك القضايا . لم تكن مسرحية « حياة بابل » مسرحية عن الدعارة وعن استغلال نزلاء منازل البغاء ، ولا تقول لنا مسرحية « عيشوا كالخنازير » شيئاً عن « دولة الرخاء » التي رفع حزب العمال البريطاني شعارها عندما عاد الى الحكم

(١) انظر الفصل التالي عن بريخت .

عام ١٩٤٦ ثم عجز عن تحقيق الرخاء الحقيقي . ولم يكن الهدف من مسرحية « رقصة السرجنت ماسجريف » أن تدعو الى النزعة السلامية ولا أن تقف ضدها بما هي كذلك ، ولا تقدم مسرحية « الملجأ السعيد » أي حل لمشكلة المسنين الشيوخ ، وانما هي مسرحيات - في جوهرها - تدور حول أشخاص متفردين تأثروا بشكل أو بآخر ، بتلك القضايا او المشاكل .

ولكنهم « يتأثرون » بها والهدف الرئيس للمؤلف الذي ابدعهم هو أن يبرز دور افعالهم ازاءها بوصفهم ابناء طبقة يفلت التاريخ من يديها ويوشك أن يتركها وراءه في تقدمه نحو اشكال اجتماعية وقيم أكثر رقىا من الاشكال والقيم التي صاغتها ثم اخضعت نفسها لها . فحينما كتب جون آردين مسرحية « اليد الحديدية » التي أخذها عن مسرحية جوته ، جوتزفون برليشينجين « كان أكثر وضوحا في تصوير بطل تكشف ردود افعاله ازاء مشاكل عصره انه لا يدرك ان بطولته - كفارس من فرسان العصور الوسطى - تتحول باستمرار الى بطولة خالية من المعنى ، والى نوع من الفباوة عن تبين حقيقة حركة التاريخ .

وقد كشف آردين نفسه عن حقيقة موقفه هو من ردود فعل شخصياته ازاء مشاكلها في تعليقه

على ما كتب عن مسرحيته « عيشوا كالخنازير »
التي تناولت قضية « دولة الرخاء » العمالية
واحتمالات نجاحها أو فشلها ، كتب يقول : لقد
اتهمني اليسار من جانب بمهاجمة دول الرخاء ومن
جانب آخر نالت المسرحية الكثير من الثناء باعتبارها
دفاعا عن الفوضوية والا اخلاقية ، ولذلك ربما كان
الافضل ان اوضح بنفسي موقفه . انني بوضوح
لا اريد ايا من المواقف التي اتخذتها مجموعتنا
الشخصيات في مسرحيتي . فكل من المجموعتين
تبنى مقاييس متضاربة ومتناقضة للسلوك ولكنها
قد تكون مقاييس صالحة في سياقها المحدد .

ان أردين لا يسعى الى ان يفرض علينا تصوره
الخاص عما « ينبغي » أن تكون عليه الامور أو تتجه
اليه الاحداث - والصراعات - في تطورها واقترباها
من الحل أو التسوية . انه لا يدين أحدا ، ولكنه
كذلك لا يدافع عن أحد ، ولكنه في الحقيقة ابعد
ما يكون عن اتخاذ الموقف السلبي الذي يتقبل الواقع
كما هو ، قائلا في استسلام : « هكذا الحياة » لانه
في النهاية يطرح علينا « نقائص » واضحة الاختلاف
لن يسعنا ونحن نعيش نفس ما تعيشه هي من
مشاكل أو قضايا ، الا أن نتخذ نحن منها الموقف
الذي يلائمنا ، ولكن يظل الجانب الفاضل الوحيد
في جون أردين ، هو ما اذا كان موقفنا النهائي سيلقى

تأييد آردين نفسه أم هجومه : هل يدیننا ام يدافع
عنا ام سیروغ عن تحديد موقفه مرة أخرى .

بریندان بیهان :

واتخذ الفضب عن بریندان بیهان مظهرا
مختلفا ولكنه يقوم على نفس الاسس التي رايناها
عند جون اوزبورن وجون آردين . فان كان اوزبورن
قد اعلن حرمان جيله من « القضايا الكبيرة » وعجز
موهبة هذا الجيل عن التحقق واعلن انه لن يكف
الصياح معلنا ادانته ورفضه لهذا العالم البليد ،
واعلن آردين ان العالم على العكس مليء بالقضايا
وان مايبهم هو ردود افعال الناس ازاءها ، بينما لا
يبالي هو أي ردود الافعال هذه خطأ واياها صوابا
ولا يبالي باصدار حكم بادانة أحد او تبرئة موقف ،
وفضل أن يكون شاهدا للجميع وعلى الجميع في
وقت واحد ، فان بیهان الايرلندي الذي قضى
شبابه الاول عضوا في الجناح العسكري للجيش
الجمهوري الايرلندي ، ثم قضى ثلاث سنوات في
سجن بورستال البريطاني في ليفربول لادانته
بالاشتراك في بعض الاعمال غير القانونية للشوار
الايرلنديين وخرج من السجن عام ١٩٤٢ ليجد العالم
كله قد نسي ايرلندا وثورتها في غمار الكارثة العالمية

التي كانت تسحق العالم كله ، ثم لكي يكتشف ان
العالم سوف يزداد نسيانا لايرلندا الصغيرة في اتون
القبلة الذرية والحرب الباردة بمواجهتها الشاملة
والحروب الكبرى في الهند الصينية والسويس
والجزائر . . الخ الخ وليكتشف ان اوربا ستعمل
على مداراة « عاهاتها » الداخلية وسوف تكثر الكلام
الى حد الجنون عن عاهات الاخرين ، وليكتشف
ان منظمته الثورية القديمة ، يدفعها الفشل المتكرر
الى التحول من العمل الثوري الى الارهاب ، وان
الاجيال الجديدة تفرق في احضان مؤسسات جاهزة
لا تسمح لمبادراتهم الفردية باعطاء « القضايا »
مضمونها الانساني الحقيقي ولا تسمح باستعادة
المذاق القديم - الشخصي ، البطولي - للنضال من
اجل اية قضايا ، فتسلب بهذا الشكل من القضايا
النبيلة معناها وتسلبها جدوى وشرف النضال من
اجلها طالما ان الوعد الذي تبشر به المؤسسات الجديدة
هو « الرخاء » المطلق ، مقابل ان يصرف الناس
النظر عن فردياتهم المتميزة وعن الحرية ، وطالما ان
الحرب التي انتهت قد استهلكت جيلا ، وقضت
على امكانية الامل في عالم افضل لدى جيل ثان ،
وطالما ان الحرب القادمة التي تريد ان تبدأ تهدد
باستهلاك الانسانية بأسرها وان تقضى على امكانية
الوجود كله لاي عالم محتمل او قائم بالفعل .

كانت هذه هي الاسباب الكامنة وراء خشونة بريندان بيهان وفظاظته أو عدم توقيره واحتقاره لكل المؤسسات ، بما فيها مؤسسة « التمرد » ذاتها وكانت التجربتان الاساسيتان في حياته : الانضمام لمنظمة ثورية (الجيش الجمهوري الايرلندي) ثم دخول السجن هما التجربتين الاساسيتين لمسرحيته الاوليتين ، واكثر اعماله اهمية حتى الآن .
... « الرفيق الغريب » ثم « الرهينة » .

ولكن الالفت للنظر أن بيهان بدأ مسرحياته بالتجربة الثانية من حيث التسلسل الزمني في حياته ، وهي تجربة السجن ، فالمسرحية التي لا تتمتع حبكتها بأي اهمية بالمقارنة الى اهمية الانطباع الكلي عن حياة السجن - تختار لحظة عظيمة الدرامية لاكتشاف معنى السجن في حياة الانسان - المناضل أو المجرم العادي أو البريء - باختيار ليلة تنفيذ حكم بالاعدام وانتظار المحكوم عليه ، وزملائه المسجونين والحراس جميعا لحظة التنفيذ الذي « سيعدم » في داخل كل منهم شيئاً ما .

وفي قلب المسرحية نفسها يكمن مبدأ واحد شيد العمل كله على اساسه : ففي السجن ، وحتى حينما تقترب لحظة اعدام انسان ما ، فإن الملهوي والمأساوي يمتزجان امتزاجا لا يفرق بينهما مثلما يمتزجان في كل مكان آخر توجد فيه الحياة ، ومثلما

يندر ان تقوم « لحظة الموت » خالية مما تضمنه من فكاهاة يخلقها الاحساس بالعبث واللاجدوى . وجريمة القتل مرعبة ، ولا يقل عنها رعبا القتل القانوني ، الذي ينفذ بهدوء بارد وتصميم محكم متخفيا ومبررا نفسه باحسن النوايا واكثر الكلمات نبلا . ان بريندان بيهان لا يدعونا فقط لان نصلي في هذه الجنازة وانما يدعونا ايضا لكي نشرب فيها من الخمر المهربة ولان نضحك ونتصايح ونفني مثلما نبكي ونتحب ونرتجف من الموت . ان موضوعه - في الاساس - هو كرامة الانسان التي لا يمكن ان تنتزع منه - لا يمكن ان تنتزع منه بمعنى انه هو وحده الذي يمكن ان يخلعها عن نفسه ، ويزداد هذا « الدرس » قوة حينما نكتشف ان بيهان قد اختار لنا من يلققونه من بين من يمكن ان يوصفوا بأنهم حثالة البشر . لقد كتب بيهان تحت عنوان مسرحيته عبارة تقول : « ليست هذه مسرحية عن السجن وانما عن الناس حينما يكونون داخله » .

وفي مسرحية « الرهينة » التي كتبها بيهان عن تجربته الاخرى - الاولى في حياته - مع الجيش الجمهوري الايرلندي - يوجد ايضا شخص ينتظر الموت . ولكن العمل يتركز هذه المرة على من يريدون قتله ، الى جانب تركيزه على الرهينة نفسها . والرهينة جندي بريطاني اختطفه ثوار ايرلنديون

وحبسوه في بيت للدعارة وهددوا قيادته بقتله
اذا هي نفذت حكم الاعدام في صبي ايرلندي في أحد
السجون البريطانية . وفي بيت الدعارة يكشف
الثوار عن حقيقتهم كبشر ، يشعرون بالرثاء لرهينتهم
ولأنفسهم ، يمارسون الجنس والحب والتفلسف
بالصدفة ، لان عملهم الحقيقي لا ينتمي الى هذه
اللحظة ولا لهذا المكان . وحينما يدهمهم الجنود
البريطانيون تنطلق رصاصة طائشة لا أحد يعرف
مصدرها لكي تقتل الرهينة وتنتهي المسرحية وسط
الفوضى الشاملة . هكذا يعجز الجميع عن البرهنة
على أي شيء . وعن إحراز أي انتصار . كانت المسألة
كلها خلطا فارغ المعنى ، لا هدف له ، عقيما بلا
نتيجة ولا منطق ، تماما مثلما هو الامر في ايرلندا نفسها
- كما يريد بيهان نفسه ان يقول في النهاية ، حيث
يشتبك الجميع في معركة بدأت لان شخصا ما
متعاطفا او مجنوناً رفض أن يوقع وثيقة عادلة قبل
قرن كامل من الزمان فاستمر القتال بين مؤسسات
فقدت معناها وقدراتها وكفاءاتها في ظل « القنبلة »
التي كانت في الخمسينات هي الحكم الوحيد النهائي
للعالم الحديث .

شيلاديلاني :

كانت في الثامنة عشرة حينما اصبحت الاسم
الرابع اللامع من كتاب موجة الغضب على المسرح

البريطاني وحينما تولت جوان ليتل وود مؤسسة « ورشة المسرح » الملهمة في ستراتفورد (اخراج مسرحيتها الاولى « مذاق العسل » اجمع نقاد لندن على انها صاحبة أكثر اعمال هذه الموجة أهمية من حيث القدرة على تجسيد نزعتهم الواقعية الجديدة ، هذه الواقعية المكبرة ، حيث يبدو كل شيء شبيها بأصله في الحياة الحقيقية ولكنه « اكبر » بشكل ما من هذا الاصل الحقيقي .

وقد لا يكون من الملائم أن تنتسب شيلا الى موجة الغضب بما عبرت عنه من افكار . ولكنها تبدو بهذه الافكار بالذات ، الحلقة الاخيرة الضرورية او المنطقية التي تكتمل بها سلسلة اوزبورن ، وآردن وبيهان ، ببساطة لان شخصياتها لم تكن تملك أية افكار خاصة بها ، وبالتالي فان أحدا منهم لم يعلن عن اتفاقه ، ولا عن اختلافه ، « مع الحياة » في شيء . لقد احتج جيمى بورتير (وبقية أبطال اوزبورن) على العالم وادانه ، وحاول أبطال آردن أن يستفيدوا منه ، كل بطريقته وأن يجدوا لسلوكهم مبررا لا يدافع عنه خالقه ولا يدينه ، وأعلن أبطال آردن أن العالم جدير بالثناء في ماضيه القريب ومستقبله الوشيك وجدير أيضا بالازدراء .. اما أبطال مسرحية شيلا ديلاني ، فلا يفعلون شيئا أكثر من أن يتقبلوه مثلما هو ، وان يرضوا بما

تمنحهم الحياة وأن يحاولوا مجرد الاستمرار في العيش وأن يكونوا « معاصرين » دون أن يعربوا عن أية شكوى جادة من « نصيبهم » ، ولم يكن غريبا أن تختار شيلا لبطولة مسرحيتها فتاة في مثل سنها ، ولكن الغريب أن تجعلها ابنة لعاهرة تفسد حياتها بطريقتها ، بينما تفسد حياة ابنتها بطريقة أخرى ، فكلتاها تفرقان في « مد » الحياة التي لا تبالي بالضعفاء ، قليلي الحيلة المستسلمين لتيار لا يعرفون من أين جاء ولا إلى أين يمضي ، والذين يعجزون عن رفع عيونهم فوق سطح التيار الجارف لكي يبصروا أين ومتى بالتحديد سوف يفرقون . إنها بطلة الاستسلام الكبير التي لا تحمل ضفينة على أحد ولا ضد شيء رغم تعاستها الكاملة - التي لا تشعر حقا بها - ولا تفضب ، ولا تشكو ، لا من السلطة ولا من المؤسسات ولا من القدر ، رغم أنها في الواقع العملي ، تقول بان مصيرها في يدها ، وأنها تتحمل المسؤولية كاملة عن مجرى حياتها دون لحظة تردد .

ويبدو أن هذا الموقف المتناقض ، بين التسليم الكامل لما تأتي به الحياة وبين الاقتناع الكامل - أو التظاهر بالاقتناع - بأن هذا الاستسلام الكبير ، « الاختبار » الشخصي لبطلة الاستسلام الكبير ، لم يكن سوى النعمة الأخيرة التي يمكن أن يعزفها مثقفو القطاعات الدنيا عن طبقة متوسطة كان أقصى

جهدھا فی مواجهة فساد العالم أن « تفضب » منه
قبل أن تصل الى اكتشاف أن الانفع لها تقبله كما
هو ، والتظاهر في نفس الوقت بأنه من صنعها .
أن جوزفين ، بطلة شيلا ديلا ني تبدو لنا التطور الطبيعي
لجيمي بوتر وزملائه ، الذين غضبوا ، ثم لم يبالوا ، ثم
اعلنوا كفرهم بما كانوا يفخرون به ويعيشونه في
اعتزاز ، قبل أن يستسلموا ، متقبلين عالما قهرهم
على اختياره ، أو أغراهم بهذا الاختيار .

المسرح السياسي

لأسباب عديدة لم يبدأ القرن العشرون بدايته الحقيقية مع بدايته « الفلكية » الحسابية في عام ١٩٠٠ ، وإنما بدأ حينما انفجر العالم الذي صاغه الإباطرة والملوك المنتصرون على الثورة الفرنسية وعلى نابليون في فيينا عام ١٨١٥ . وقد كان « الانفجار » حقيقيا ، لأنه جاء على شكل الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ - ولكن هذا الانفجار لم يأت من فراغ - ولذلك فإن صورة العالم الجديد ، عالم القرن العشرين التي رسمها ملوك المال والسياسة الاستعمارية ، المنتصرون والمنهزمون ، في باريس (فرساي) عام ١٩١٨ ، لم تكن غريبة على أذهان ورؤى الشعراء ، وشعراء المسرح بالذات - لانهم كانوا قد بدأوا « يرونها » ويكافحون ضدها قبل انفجار عالم القرن الماضي بربع قرن كامل .

ولأسباب عديدة أيضا ، كانت ألمانيا - وكانت الدراما الألمانية بالتالي - هي البؤرة الرئيسية لتكون تلك الرؤى في مرحلة الأعداد للقرن العشرين الذي

تغيرت صورة العالم فيه مرات عديدة بفعل عوامل لم تكن في حساب الملوك الجدد في بداية القرن الحقيقية .

ففي المانيا التي كانت صاحبة « أحداث » ثقافة تستكمل مقوماتها القومية في اوربا الغربية كلها فكانت ثقافتها القومية بالتالي أقرب الثقافات الاوربية لروح العصر الحديث، عجزت البورجوازية الليبرالية في ثورة منتصف القرن (١٨٤٨) عن الوثوب الى السلطة وانتزاعها من ملاك الارض النبلاء العسكريين القدامى . ولكنها استمرت في النمو بسرعة قياسية، فجعلت من المانيا اكبر « مرجل » للتناقضات المتفجرة والمكتومة في اوربا ، طبقة عسكرية من النبلاء بثقافتها الدينية والفلسفية المثالية تمتلك اجهزة الدولة الباطشة المزودة بخبرات وامكانيات الثورة الصناعية ومعها طبقة الرأسماليين الجدد ، يستفيدون من « نظام » المجتمع القديم للحصول على ايدي عاملة رخيصة وسوق داخلية واسعة ولاقامة انضباط عسكري مثالي لتقدم الصناعة والتجارة والمواصلات ، ولكنهم يشعرون بالقهر لان السلطة ليست في ايديهم ثم لانهم يتعرضون للهزات العنيفة الكاملة في طبيعة نظام طبقتهم الاقتصادي وثقافتهم المشتتة بين ثقافة الماضي المثالية المؤمنة بضرورة « حركة التاريخ » وبين ثقافة « العصر »

النقدية المليئة بالرفض وعوامل التمرد والانتفاض ،
العاجزة في نفس الوقت عن ابصار الامكانيات
الحقيقية للثورة والتغيير ثم الواقفة بجمود متصلب
ضد أي محاولات لتجاوزها وخلق ثقافة المستقبل ،
ثم طبقة عاملة متزايدة القوة ومتزايدة التعاسة في
وقت واحد ، تملك أول ثقافة ثورية وعلمية متكاملة
في التاريخ ولكن تكوين الدولة الرجعي وسرعة نمو
البورجوازية الذي يزيد في وقت واحد من قوة العمال
وتعاستهم يشتركان في تكبيل الحركة السياسية
العميلة للطبقة الوحيدة الثورية حتى النهاية .

وقبل ان يمر عدد قليل من الاعوام على تحقيق
الوحدة القومية الالمانية في حرب ١٨٧٠ ، انفجرت
أول أزمة اقتصادية عالمية للنظام الرأسمالي
الظافر (١) . وحينما انتهت هذه الازمة ، كانت المانيا
قد صارت أكبر قوة صناعية في أوروبا وربما في
العالم وبدأت بورجوازيته المتضخمة ونبلؤها
العسكريون يطالبون بحقهم في « المستعمرات »
فشرعت أوروبا تستعد للحرب العالمية ، وبينما
تضاعفت بالازمة عذابات الفقراء في البلد صاحبة
الثقافة التي كان فلاسفتها وشعراؤها يحتلون مرتبة
الابطال القوميين حيث كان مضمون تعاليمهم ورؤاهم

— مهما اختلفت منطلقاتهم ومناهجهم — هو الحرية بمعانيها ومستوياتها المختلفة واحترام العقل وتقديس انسانية الانسان . وضاعفت الازمة ونذر الحرب من هذه التناقضات بين روائع احلام الفلاسفة الكلاسيكيين المثالية (١) والفلاسفة المحدثين التقدميين والمدنيين (٢) وروائع تصورات شعراء عصر النضال القومي والديموقراطي (٣) وبين ما ولده الواقع الاقتصادي والاجتماعي الملهب بالصراعات والمشاكل .

وعلى اساس تراث تلك الفلاسفة وما اضافته الفلسفة الاشتراكية العلمية وما اعطاه ذلك الشعر وبلاستفادة من ثمرات الدراما الاسكندنافية — دراما النقد الاجتماعي والاشتياق الانساني عند ايسن ودراما التمرد الاخلاقي والرؤى الروحية عند سترندبرج ولد واحد من اعظم العصور الدرامية الحديثة : عصر الدراما التعبيرية الالمانية : دراما الهجاء الاجتماعي والفلسفي ، ودراما السلام والحرية والتكامل الانساني ، ثم دراما الثورة وهزيمتها والمقاومة ضد القوى الرجعية المنتصرة والنضال لمرحلة اخرى من الثورة .

-
- (١) كانت وفخته وشليجل وهيغل .
 - (٢) يوخز وهمبونت وشتيزر وفيوريخ .
 - (٣) جوته وشيللر وهاتي وهيبل .

التعبيرية الالمانية ومسرح الثورة :

كان لابد من هذه الوقفة الطويلة - في بداية الحديث عن قضايا المسرح السياسي في عصرنا - عند ألمانيا بداية القرن العشرين لاسباب عديدة : فصورة عصرنا السياسية وقضاياه بدأت تتخذ شكلها الثابت الى الان تقريبا - بالنسبة لمراكز المسرح المتطور والحي في العالم - منذ ذلك الحين . ثم لان المسرح حينما يتصدى لقضايا عصره السياسية لابد ان يشير - بحكم التركيب الجدلي للدراما - وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية الى التأثير فيه - كل جوانب الوجود المادية والمعنوية لهذا الواقع واهله ثم لان الدراما التعبيرية الالمانية بحكم نبوغها من اقوى مصادر الفعل السياسي الثوري والفكر الفلسفي والسياسي الثوري ، والفن - المسرح والشعر خصوصا - الثوري في بداية « عصرنا » فانها كانت بالفعل الاصل الحقيقي لكل انواع ومدارس الدراما والمسرح السياسية في انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة بعد ذلك . بل ان الفن الدرامي القومي السياسي في فرنسا وايرلندا الذي واكب بداية

التعبيرية الألمانية (١) ثم واكب نهايته (٢) وتطوراتها
وسلاطاتها بعد ذلك لم يستطع ان يكون له أي تأثير
تقريبا على المسارح القومية في بلاده ذاتها مثلما كان
للتعبيرية الألمانية على تلك المسارح القومية .

فمنذ ان كتب جير هارت هاويتمان مسرحية
« النساجون » في عام ١٨٩٢ أي في ذروة الازمة
الاقتصادية العظمى الاولى للرأسمالية الغربية ،
لكي يعبر عن ثورة الطبقة العاملة على طريقة
« التشفيل » الرأسمالية التقليدية للعمل الانساني
باعتباره تابعا للالة وجزءا من « ادوات الانتاج »
القابلة للاستهلاك فلاستغناء عنها والقائها فوق
تلال النفايات ، ثم اتبعها بعد اربعة اعوام (١٨٩٦)
بمسرحية « فلوريان جاير » التي استخدم فيها
قصة حياة النبيل الاقطاعي الفيلسوف والفارس الذي
قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرن السادس عشر
وفقد حياته ثمنا لـ « انسلاخه عن طبقته » ولرعية
الصادق الاخلاقي ، بضرورة العدل و« بان » الارض
لمن يفلحها » وبتواطؤ نبلاء الارض مع الكنيسة
الكاثوليكية ، منذ ذلك الحين نبعت على المسرح

(١) رومان رولان ومسرح الشعب الفرنسي من ١٨٩٥ حتى
١٩٠٠ .

(٢) شون اوكيزي والدراما الوطنية الاجتماعية الايرلندية
من ١٩٢٢ حتى ١٩٤٩ .

الالماني مسرحية جديدة مرتبطة ببساطة بقضايا
الرفض السياسي والفلسفي لعالم البورجوازية
الذي جلب مع التقدم الالي والحركة الاقتصادية
النشطة شقاء عظيما للقطاعات العريضة من الناس.
ومع تطور هاويتمان نحو الموضوعات والقضايا الاكثر
فلسفية وذات المضمون الاخلاقي ، ظهر الى جواره
فورا عدد كبير من شعراء المسرح التعبيري السياسي
والفلسفي الكبار ، فرانك فيديكيند ، وفريتزفون
اونرو ، وارنست تولر ، وعلى رأسهم جميعا كان
جورج كايزر . وكانت لكل منهم رؤياه ، وكان لكل
منهم مسيرة حياته الخاصة ، ولكنهم انطلقوا جميعا
من زاويتين : نقد الاساس الذي تقوم عليه صيغة
المجتمع البورجوازي ، والتبشير بشكل او بآخر
بضرورة الثورة التي اتخذت عندهم ألوانا عدة ،
تدرجت بين الثورة الفرنسية المطلقة والفوضوية
وبين الثورة الاشتراكية العمالية المنظمة .

فقد كان فيديكيند تلميذا مخلصا لابسن
وسترندبرج سويا ، في مسرحية « يقظة الربيع »
عام ١٨٨١ بهجومه على الثقافة الاخلاقية
البورجوازية التي تتظاهر في العلن بالسمو الروحي
وهي تمارس في السر كل ألوان المتع الحسية
بشهوانية ملتدة دون ان تكتشف - لغلظتها - روعة
الجسد والحس الحقيقية . ولكنه تجاوز استاذيه

الاسكندنأفيين بتبشيريه الصريح بحرية الجسد
وبتمجيده للجنس باعتباره ممارسة طقسية لديانة
الفريزة . وفي مسرحية « روح الارض » عام ١٨٩٤
بشر فيدكيند بسيادة الطبيعة ضد السيطرة الالية
على القوى الطبيعية وتدجينها وسلبها روحها
الخلق . وفي مسرحية « الماركيز فون كيث » عام
١٩٠٠ ربط فيدكيند بين البورجوازية وبين الخواء
الروحي والشك الكلي الذي ينزع من الانسان روحه
وقدرته على الايمان باي شئ سوى بالمصلحة
النفعية وحدها .

وتقدم فريتزفون اونرو خطوات واسعة
بالمسرح فوق ارض الفعل السياسي الثوري المباشر .
وكانت القوى الثورية في المانيا قد عارضت الحرب
العالمية بوصفها حربا استعمارية ليس للشعوب
الاوربية فيها مصلحة حقيقية . ولكن الانتصارات
الالمانية الاولى في ميادين القتال سهلت
على الحكومة القيصريية مهمة اسكات
المعارضة ، حتى بدأت الهزائم وبدأت
قبضة الحكومة تخف وتضعف . وعرض فون اونرو
اول مسرحية معادية للحرب الوحشية صراحة في
عام ١٩١٧ باسم « جنس ما » يبشر فيها بعد
استعراض مأساة تبادل القتل المجنون بظهور
« جنس ما » على الارض لا يكون مولعا بالقتل وانما

بتجديد الخلية وبالابداع . وفي عام ١٩٢٠ عرض
أونرو مسرحية « الميدان » التي مزج فيها بين
معارضة الحرب الاستعمارية ، وتعاضل الوعي
الطبقي ، وضرورة الثورة ، باعتبارها طريق النجاة
الوحيد امام « خراف المذبحة » من تكرار مذابح
حتمية قادمة .

وجاء ارنست تoller من صفوف الثوريين
السياسيين مباشرة . وفي عام ١٩١٨ وبسبب
معارضته للحرب ونشاطه السياسي وسط العمال
كان في السجن يقضى مدة عقوبته . ومن هناك كتب
مسرحية « التجلي » التي بسط فيها سيرة حياته
الاولى كبورجوازي يتطور وعيه الاخلاقي الى وعي
سياسي وفلسفي تاريخي ثوري ، يرفض الحرب
الاستعمارية ويرتبط بالثورة . وحينما عاد الى
السجن مرة اخرى عام ١٩٢٠ (١) كتب مسرحية
« الجماهير والفرد » التي سلم فيها بارتباط الحرب
بالصراعات الرأسمالية الاستعمارية ، ولكن اين قيمة
الانسان « الفرد » حينما يؤمن بالقضية التي تحتم
عليه الاندماج الكامل بجماهير لم « تتطور » بعد
بحيث يكتشف كل منهم ما يميزه عن الآخرين . انها
بواكير قضية تمزق البطل الحساس بين اسبقية
القضية او اسبقية الذات الانسانية الواعية .

(١) الاشتراكية في هبة ميونيخ العمالية الاشتراكية عام ١٩١٨ .

وفي عام ١٩٢٢ كتب ارنست تولر مسرحية « محطمو الآلات » كافح فيها بوضوح « تسجيلي » مباشر ضد موجة الفوضوية في الحركة الثورية الالمانية التي كانت تدعو لتحطيم المصانع لانقاذ العمال من سيطرة الآلات وليس من سيطرة الرأسمالية . ولكن الشاعر الدرامي الحق لا يسقط ببساطة في هذا التسطيح لان القضية بالنسبة له كانت قضية « روحية » ايضا سجلت في مأساة تمزق البطل الواعي بين الداعين الى كراهية الآلة وبين الداعين الى وضعها في خدمة الانسان ، حينما تكون الفكرة الفوضوية المضللة اكثر سهولة واكثر اغراء لعنفها المباشر وسذاجتها المتناسبة مع بساطة وعي جماهير العمال انفسهم .

وفي نفس العام الذي كان عام هزيمة الثورة ، بدأ تولر خط دراما « الجندي العائد من الحرب » بمسرحية « هينكمان » الذي تتحطم آماله وتهوى مثله العليا التي حارب مخدوعا من أجلها حينما يعود فيجد الوطن فريسة للمستغلين والسياسيين الافاقين . وفي عام ١٩٢٧ ، وكانت جمهورية فيمار ، التي أقامها « الليبراليون » بالتواطؤ مع الرجعية السياسية والجنرالات من سلالة الاقطاعيين القدامى ، تتعفن قبل سنوات قليلة من موتها على يد النازية ، كتب تولر مسرحية « هكذا الحياة » اكثر مسرحياته

تشجيعا بالسخط والوعي بفساد البورجوازية
الالمانية . كانت قد مرت سبع سنوات على اخماد
الثورة . وخان الكثيرون قضيتها ، بينما الحياة
السياسية والثقافية تفرق في مستنقع التبرير
والخمول العقلي . ولذلك كانت قضية المسرحية
مواجهة الثوري الخائن ومواجهة السياسي الانتهازي
في وقت واحد .

ولكن جاء عام ١٩٣٠ بهباته الثورية ضد
تعاظم القوى الفاشية ، انتعشت الآمال في الثورة
من جديد . فكتب تولر مسرحية « اطلقوا النيران »
معتمدة على تمرد رجال الاسطول الالمانى في ميناء
كييل عام ١٩١٧ ، لكي يدعو الى الثورة الجديدة
ويبشر بعالم قادم يقوم على الحب والحرية والعدل .



ولكن جورج كايزر كان هو الكاتب المسرحي
صاحب الرؤية الشاملة التي وضعت على رأس
التعبيريين الالمان . فقد اشترك كايزر في النضال
السياسي قبل الحرب واثناءها وفي اثناء الثورة .
ورأى ان المضمون الاساسى لهذا النضال هو
الدفاع عن كرامة البشر وحقوقهم في الحياة ودفع غائلة
الجوع والبطالة والامتهان عنهم . وآمن مثل
فيديكيند بالطبيعة ولكنه آمن بها من وجهة نظر
ان الانسان هو اسمى تركيبات الطبيعة وليس مجرد

مستمتع بثمراتها الحسية ، واعتقد مثل الاغريق
القديم - بأن تقديس جسد الانسان لا يكون فقط
بمجرد قدرة الجسد على الاستمتاع الحسى، واعتقد
بان ارتباط الانسان بالطبيعة هو محافظته على
علاقته بالمصدر الاصلي للحياة وعلى قواها الكامنة
فيه . وشعر كايزر دون ترمت عقائدي - بأن التراث
الفلسفي الالماني ، المثالي والمادي على السواء يزوده
بالاسس اللازمة لخلق وعي يسيطر به الانسان على
قدره ، ويعرف مكانه في الطبيعة وفي المجتمع ، ويؤكد
التوازن بين الجسد والعقل ، والامتزاج بين الفكر
والمادة لكي يكتمل الوجود الانساني معناه . وعلى
هذا الاساس أبصر كايزر الهدف النهائي للثورة
- التكامل الانساني - متجاوزا تفصيلاتها ومراحلها،
مجسدا رؤية « تجديد » الانسان أو خلق « الانسان
الكامل » كهدف نهائي لحركة تقدم التاريخ . وبينما
ركز كايزر طاقته النقدية ضد « اللاقيم البورجوازية »
مثل الطموح الى المال في مسرحية « من الصباح الى
منتصف الليل » عام ١٩١٣ أو النفاق الاخلاقي
في مسرحية « نواب مقاطعة كاليه » عام ١٩١٤ ،
فقد كان قادرا على تجاوز النموذج اللا انساني
المعرض للنقد وعلى صياغة النقيض الانساني لكي
تكتمل له رؤية الشاعر الدرامي الحقيقي . وبينما
كان يرتبط ارتباطا حقيقيا بالقضايا المباشرة لعصره،

مثلما فعل في معالجته لقضية الدعوة الى السلام
عن طريق اضراب العمال او رفض الحياة الخاضعة
للالات ، والاستغلال المادي والتزييف الروحي للبشر
بالدعاية المضللة ثم الدعوة لتحطيم الدولة الشمولية
والتحذير من قيامها كبديل للطفاة المتفرقين الصفار
- في ثلاثية مسرحيات « الفاز » بين ١٩١٨ و ١٩٢٠ ،
فقد كانت لطافته الشعرية القدرة على تجاوز
الحدود او الافاق الضيقة التي يفرضها العصر نفسه
على القضية لكي يتمكن من ابصارها في اطار عصر
آخر قادم ، له احكامه ومكوناته وحدوده الخاصة ،
رغم نبوغه أصلا من العصر الذي ارتبط به الشاعر
الدرامي في البداية . ولعل كايزر كان أول شعراء
المسرح تعبيرا عن الاحساس العميق بحركة التاريخ -
هذا الاحساس الكامن في قلب الفلسفة الكلاسيكية
الالمانية ، والفلسفة الاشتراكية العلمية التي كانت
الفلسفة الكلاسيكية أحد مصادرها الاساسية . وفي
مسرحية « الجحيم ، الطريق ، الارض » عام ١٩١٩
كان الجحيم هو المجتمع البورجوازي باغتراب
البشر فيه عن حقيقتهم وخضوعهم لتزييف الوعي
وللاستغلال والعنف ، وكانت يقظة الوعي والمسؤولية
الاخلاقية التي تترتب على هذه اليقظة، هي الطريق ،
وكانت « الارض » الانسانية حيث يكتمل الانسان
ويستبعد وجهه وروحه الحقيقية هي الهدف

النهائي (١) كان كايذر يكتب عن قضايا عصره السياسية معبرا في نفس الوقت عن استبصاره بوضع هذه القضايا في المستقبل « المنظور » الذي يمكن التنبؤ به باعتبار المستقبل جزء من « التاريخ » وليس مخبا سريا لأي بوتوبيا خيالية ، وباعتبار المستقبل عصرا يصنعه البشر أبناء العصر القائم ، اما في استسلام لمعطيات واقعهم ، فيأتي المستقبل صورة من « الحاضر / الجحيم » او من خلال مغالبتهم لتلك المعطيات وتصميمهم الواعي على فرض قدراتهم عليها ، فيتحقق العالم الانساني (الارضى

(١) كتب كايذر بعد ذلك نحو عشر مسرحيات - بالاضافة الى انتاجه الشعري والروائي . وكانت ابرز مسرحياته بعد هزيمة الثورة : « الكاتب كرهلر » و « جنبا الى جنب » عام ١٩٢٢ وكانت تعبران عن ادانة الشاعر لفئة المثقفين البورجوازيين الذين ادركوا في لحظة متأخرة فداحة ثمن تخيلهم عن الثورة وبالتالي كشف الشاعر عن لاجدوى الوعي المتأخر ، وعن مسؤولية الانسان عن مستقبل عالمه بصرف النظر عن مصالحه . وحينما لجأ الى سويسرا بعد سيطرة النازيين على المانيا ، شارك في مقاومة النازي بمسرحياته كان حريصا على مستواها الفني الكبير الذي لم يلجأ ابدا الى المباشرة السطحية فكتب « نابليون في نياورليانز » و « زورق الميدوزا » حول البطولة الزائفة وابتزاز البطل المزيف لمواطني الجماهير ، وحول خسة الشعر وبطولة البراءة وسذاجتها حين ترفض المقاومة الضرورية والممكنة .

وليس الفردوس الوهمي (الممكن بالوعي والجهـد المنظم الكثير .

ورغم هزيمة الثورة الالمانية ، فان القوى الثورية لم تكف عن ازعاج الحلف الليبرالي الرجعي المنتصر على الثورة الفادح الثمن . واشترك المسرح في المرحلة الجديدة من النضال السياسي بنشاط . وفي ظروف الهزيمة لم يعد من الممكن ان تمتلىء منصات المسارح بجموع العمال الساخطين على ظروف العمل والداعين الى الاضراب او الى السلام ، كما كان الحال ايام ازدهار اللغة التعبيرية على المسرح . كذلك لم يعد من الممكن ان يستقبل الجمهور الدراما الفردية المعبرة عن تمزقات المثقفين النادمين على خذلانهم للثورة ، او العائنين على القوى الثورية عدم كفاية وعيها ولا كفاءة تنظيـمها (١) .

وغرقت المانيا في الفساد السياسي ، نتيجة

(١) ومنذ ذلك الحين اختفت من على مسارح العالم ، مسرحيات التعبيرين الالمان ، واسدل ستار من التعقيم النقدي على اعمالهم ، فلم يركز - حتى النقاد الليبراليين عليها الاضواء . كان ذلك في العالم الغربي الحريص على استبعاد ذكريات الثورة الالمانية وثمارها الثقافية ، وفي الشرق لعدم تطابق الدراما التعبيرية مع الاصول الحرفية للواقعية الاشتراكية .

لسيطرة قوى الرجعية بمطامحها الاستعمارية
المخدولة وبهزيمتها في الحرب، ونتيجة لروح الانحلال
التي سيطرت على الجميع : الرجعيون مهزومون
في الحرب والتقدميون مهزومون في الثورة ، والوطن
فقد اجزاء من ارضه وعليه ان يدفع ثمن انتظار
الآخرين . وامتلاً المسرح حتى عام ١٩٣٣ بمسرحيات
النقد المرير لعالم السياسة الرأسمالي العفن . وجاء
فرديناند بروكنر الى المسرح بقضية اغتراب الانسان
امام القانون والدولة حينما لا يكون للعدالة معنى
بقيام النظام على القهر الصريح وعلى الشكليات
الفارغة التي لاتسندها اية قدرة حقيقية في مسرحية
« المجرمون » واستعاد **ارنست تولر وفريدريش
رولف وآودون هورقات** ذكريات الثورة دون طائل
في مسرحيات التحريض السياسي : « اطلقوا النيران »
و « بحارة كاتارو » و « كونراد الفقير » التي دارت
حول تمردات رجال الاسطول والجيش ضد
القيادة الرجعية عام ١٩١٧ وعن ثورات الفلاحين
في قرن السادس عشر . بل اجترأ كارل تسوكماير
على السخرية من العسكرية الالمانية المهزومة في
الحرب ، والتي ساعدت على قهر الثورة في مسرحية
« ضابط كوبنيك » .



برتولت بريخت والواقعية الجديدة :

ولكن سيد هذه المرحلة دون نزاع كان برتولت بريخت ، وواقعيته الجديدة . بدأ بريخت مسيرته المسرحية الفذة بعد مسرحية « بعل » العادية بواحدة من مسرحيات عودة الجندي المحارب واحباطه نتيجة ما يراه من تمزق وهزيمة الوطن من الداخل (مسرحية طبول في الليل / ١٩٢٢) . ولكن بريخت قطع بسرعة مسيرته عن موقف السخرية العدمية بالمجتمع « الحديث » الممزجة بمجرد التعاطف مع الانسان المضطهد الفقير أو البسيط العادي ، الى موقف الهجوم المباشر على المجتمع الرأسمالي ، باخلاقياته وتكويناته الفكرية، والتركيبات النفسية لنماذجه البشرية والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه ، والتواطؤ المكشوف بين مؤسساته العسكرية والدينية والقانونية ، والتماثل الكامل بين عالم الجريمة وعالم السياسة او الاعمال في داخله ، وسيادة قيم العنف والسرعة والنفعية المطلقة في معاملاته الداخلية او في تعامله ككل مع الآخرين . كانت هذه هي مرحلة الابتعاد عن الموضوعات الالمانية المباشرة ومعالجة موضوعات الفساد السياسي والاخلاقي والفكري للبورجوازية من خلال بيئات بعيدة عن البيئة الالمانية ، فتجرى مسرحية

« في ادغال المدن » عام ١٩٢٤ في الملايو وتجري مسرحية « الانسان هو الانسان » عام ١٩٢٧ في الهند ومسرحية « اوبرا البنات الثلاث » في لندن اوائل القرن العشرين الامر الذي لا شك يبهج الجمهور الالماني الساخط رغم كل شيء على الانجليز المنتصرين (الاوغاد) وجرت مسرحية « صعود وسقوط مدينة ماهاجوني » عام ١٩٢٩ في غرب امريكا وكانت شيكاغو موقعا لاحداث « القديسة جان في السلخانة » عام ١٩٣٣ . ولكن بريخت رغم دعوته الى الثورة وقلب النظام الاجتماعي القاسى ، لم يكن يهتم في الحق بتجسيد القوى الثورية التي ستقوم بذلك في صورة تبعث على التفاؤل ، كما لم يكن يؤمن كثيرا بمبدأ التعبيريين عن أن الانسان هو الخير ، بل لقد وقف على النقيض المباشر صراحة في أغنية « العالم فقير والانسان هو الشر » في « اوبرا البنات الثلاث » . ورغم اعتناقه الماركسية ووضعه مجموعة من المسرحيات التعليمية لتوضيح مبادئ وقوانين فائض القيمة ، والوعي كانعكاس للوضع الاجتماعي ، والعمل كمصدر لكل قيمة مادية ، والفعل أو التطبيق كمعيار لكل فكر ، والفلسفة العلمية كمنهج لكل عمل ثوري .. الخ في مسرحياته التعليمية القصيرة : « بارنر المعلم » و « الذي يقول نعم » ثم « لكل

«الذي يقول لا» و «المعيار» ثم «القاعدة والاستثناء»
واخيراً «هورياتي وكورياتي» وكتبت كلها في
سنتي ٢٩ ، ٣٠ بأستثناء الاخيرة
التي كتبت عام ١٩٣٤ ، رغم ذلك فإنه
استمر في تجاهل ما كان يقدمه التعبيريون من
تجسيد للقوى الثورية «صانعة المستقبل» .
بانسانه وعالمه الجديدين سواء في ايدولوجية
التعبريين أو في آيدولوجية بريخت نفسه .

ولم يكن السبب تخليا من جانب بريخت عن
الطبقة التي انتمي اليها ، بقدر ما كان توظيفا مباشرا
للمسرح في الدعاية العلمية السياسية الرامية الى
توعية جمهور هذه الطبقة بفساد خصومها ، وحتمية
رفض عالمهم وتقويضه . لقد تنازل بريخت فقط
عن تمجيد التعبريين الرومانتيكي للقوى الثورية
نفسها .

وتنتمي الى نفس المجموعة ، والى نفس الجو،
من حيث الموضوع والشخصيات واسلوب التناول
والتعبير ، مسرحية «صعود ارتورو ووي» الممكن
مقاومته «التي يتولى فيها بريخت بشكل رمزي
تشريح القيادة النازية وفضح الطبيعة الاجرامية
لحزبهم وعملهم السياسي على خلفية من جو
عصابات شيكاغو ايضا .

ولكن اعظم ما كتبه بريخت في المنفى - وفي حياته كلها - لم يعرض الا بعد عودته الى الوطن بعد هزيمة النازيين .

في مسرحية « الام الشجاعة » التي كتبت عام ١٩٣٨ ، عاد بريخت الى المزج التعبيري العميق بين مأساة الانسان الفرد وبين الدلالة التاريخية العامة للعصر الذي يصنع مأساة هذا الانسان أو يندفع الانسان الى مأساته حين يدخل بين فكي الرحى القاسية لعصر يحكمه العنف والشر . فرغم أن محاولة الاستفادة من « الحرب » والاتجار مع كل الجيوش المتحاربة كانت هي حرفة الام الشجاعة ، الشديدة المهارة والواقعية والتي تعرف ندالة وخسة اهداف الفريقين المتحاربين ، فانها لم تكسب في الحق شيئا وانما خسرت ابناءها الثلاثة الواحد تلو الآخر في طاحون الحرب المخادعة التي لا ترحم وخسرت تجارتها ايضا .

وفي « حياة جاليلو » صورة فذة اخرى من صور الشجاعة التي تعرف امكانيات عصرها فتحرص على الافلات من انياب العصر لكي تستنفذ حقها في الاستمتاع بالحياة وفرصة توصيل « الوعي » الذي تملكه الى الاجيال القادمة . ان البطولة هنا ليست بطولة « المواجهة » الفردية والمجانية مع عصر غبي ومتوحش ومنافق وجهول وانما هي

بطولة التحمل لحماية « جنين » الحياة القادمة وهي بطولة الوعي نفسه او المعرفة النابعة من قدرة الانسان على التوغل في « خامة » الحياة الاصلية بالعقل وبالحواس سواء بسواء .

وفي كوميديا « السيد بونتيلا وتابعه ماتى » التي كتبت عام ١٩٤٠ يتراجع بريخت قليلا عن شكه الراسخ القديم في الطبيعة البشرية ، فيكتشف الانسان « الاصلي » تحت ارهاب الاقطاعي القاسي ، ولكنه لا يمكن ان يكون رومانتيكيا ، لانه يعرف ان الانسان نفسه لكي يحمي انسانيته ، لابد ان يكون شائكا وحادا وساخرا ومستعدا لتقبل الالم ، وانزاله - أحيانا - بالآخرين .

وتتوج « دائرة الطباشير القوقازية » التي كتبت بين عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، هذه القائمة الكبيرة لتأتي في قاعة ملحمة واسعة مليئة بالشخصيات الانسانية التي تذكرنا بمجموعات الشخصيات الشيكسبيرية في تراجيديات الشاعر العظيم . ورغم أن المسرحية تدور حول قضية بسيطة واساسية من قضايا الفكر الاشتراكي العلمي : ان الارض لمن يفلحها ويحميها وان ثمرة العمل من حق العامل وليست من حق من يحمل « صكا بالملكية » مهما كان مصدر هذا الصك ، فان تجسيد هذه القضية في صورة الحكاية الانسانية القديمة عن الام التي

ترفض تمزيق طفلها - والامومة الحقيقية هنا هي امومة المربية التي تولت في عناء وضمنك حماية الطفل وتربيته - أقول ان هذا التجسيد الانساني هو ما يتيح الفرصة لخلق مجموعة الشخصيات الفذة والمواقف المترعة بالسخرية وبفهم عميق لجوانب الحياة الاجتماعية سواء كان ابطالها من العسكريين أو القضاة أو الملوك أو خدم المنازل أو الطباخين .

المسرح البروليتاري الأمريكي :

ان صلة القرابة لاوضح مما تحتاج الى دليل بين « المسرح البروليتاري » الأمريكي أبان الازمة الاقتصادية الكبرى (١) وبين مسرح الثورة التعبيري الالمانى . فالمسرح يعود في مرحلة البطالة الفادحة والكساد وعصابات الجريمة المنظمة (٢) والاضطرابات العمالية الواسعة والمحاكمات القاسية للعمال والفساد السياسي الذي كشفته علاقات الرئيس واردينج بالعصابات المنظمة ، يعود الى التحريض على الثورة والى تعبئة العمال وتوعيتهم . وهنا تتبدى الفوارق

(١) ١٩٢٩ ، ١٩٣٣ .

(٢) ازدهرت الجريمة المنظمة في الولايات المتحدة في نفس سنوات الازمة الاقتصادية وتحولت بعدها الى واحدة من معالم الحياة الامريكية الرئيسية ، مع قوانين تحريم الخمر وضرائب القمار والسجائر .

الاساسية بين المسرحين الثوريين ، الامريكي والالمانى ،
انها فوارق تنبع من علاقة المسرح التعبيري الالمانى
بتراث الثقافة الالمانية الكبير ، في الفلسفة والدراما
والشعر ، بالاضافة الى تراثه في النضال والفكر
السياسي ومن افتقار المسرح الامريكي الى مثل ذلك
التراث .

نسواء كانت المسرحية تدعو الى الثورة
البروليتارية العالمية ، مثل مسرحية « **الدولية** »
التي كتبها **جون هوارد لوسون** عام ١٩٢٨ او تدعو
الى مجرد اضراب عمالي جزئي مثل « **اغنية المسيرة** »
التي كتبها لوسون أيضا بعد نحو عشر سنوات
(١٩٣٧) او كانت تحمل رسالة توعية طبقية ذات
طابع اقتصادي واجتماعي محدود مثل « **انتظار ليفتي** »
التي كتبها **كليفوراد اوديتس** عام ١٩٣٥ وكشف
فيها عن العلاقة بين الشركات الرأسمالية ورجال
العصابات او كانت تحمل نفمة تفاؤل رومانتيكي
بالمستقبل السعيد للطبقات الكادحة مثل « **استيقظوا**
وغنوا » لأوديتس أيضا عام ١٩٣٦ او كانت تحمل
دعوة متعجلة للسلام مثل مسرحيتي **اروين شو :**
« **ادفنوا الموتى** » عام ١٩٣٦ و « **الحصار** » عام
١٩٣٧ فاننا نفتقد ما كانت تتميز به اعمال التعبيريين
الالمان عن كثافة الرؤية ، وترباط بين جوانب الحياة
المادية والمعنوية وترباط بين قضايا الواقع والروح

بالتالي ، وزخم التفصيلات التي تتيح للمسرحية حمل طبقات متراكمة من المعنى وتجعل المسرحية اكبر من مجرد عمل دعائي مؤقت القيمة .

وربما كان **المرائيس** هو الاستثناء الوحيد من هذه المجموعة، ربما لانه ارتبط مباشرة بالتعبيرين الالمان ، ولم يرتبط بحركة الكتاب البروليتاريين التي نبعت من تجمع للكتاب والسياسيين الايطاليين ابان الازمة والحرب الاهلية الاسبانية . وقد اصبح راييس بذلك أقل شهرة واكثر عزلة ، ولكنه ترك اعمالا اكثر قدرة على البقاء .

كانت « المحاكمة » مسرحيته الاولى عام ١٩١٤ بعيدة عن الهم السياسى المباشر ولكنها بسبب لغتها التعبيرية لم تقبل الا للعرض على مسرح تجريبي صغير . وبعد تسع سنوات كتب مسرحيته الثانية « **آلة الجمع** » التي بدأ فيها اهتمامه بالقهر الاجتماعي الذي يعيشه الانسان الامريكي البسيط وحتمية لجوئه الى العنف . ورغم أنه كتب اكثر من خمسة عشر مسرحية ، فان اكثرها اهمية كانت مسرحياته ذات القضية السياسية المرتبطة مباشرة بقضايا عصره ، وليست تلك الكوميديات النقدية الاجتماعية الخفية التي هلل لها برودواي . ففي مسرحية « نحن الشعب » عام ١٩٣٣ كانت القضايا

العمالية ، من وجهتي النظر الطبقية والفردية هي الموضوع الرئيسي ، ولكن في مسرحية **«يوم الحساب»** اختار موضوعا له - كيهودي قديم غير اسمه من رايز نشتاين الى رايس - محاكمات اليهود الالمان بتهمة حريق الرايستاغ الذي دبره النازيون كمبرر وذريعة لذبح اليهود والشيوعيين ، ولكنه أثار من خلال الحادثة التاريخية المعاصرة قضية الصراع التاريخي بين الديمقراطية والفاشية ومسؤولية الدول الديمقراطية في حد ذاتها في العالم كله . وفي مسرحية **«منظر خلوي امريكي»** عام ١٩٣٨ كانت امريكا الديمقراطية مسؤولة عن العدالة في العالم ومسؤولة عن العدالة لأبنائها واللاجئين اليها من مهاجري الاجناس غير « المتميزة » في امريكا نفسها ولم يكن ثمة مفر من الارتباط بين الحرية في الداخل والالتزام بها في الخارج ، او بين عبودية الداخل والطموح الى استعباد الخارج ايضا .

غير ان **المراديس** لم يستطع ان يكون بمفرده او ان يخلق وحده مناخا « ذهنيا » وفكريا كاملا يساعد المسرح السياسي الامريكي قبل الحرب على الارتفاع عن مستوى الدعاية ومجرد التحريض . ولكن يبدو ان الحرب العالمية الثانية ، ومرحلة

الاحتكاك بين القوى الديموقراطية الامريكية ونظيراتها الاوربية قبل الحرب واثناءها(١) قد انضجت الثقافة الديموقراطية والثورية الاجتماعية في الولايات المتحدة . ولدينا نماذج كثيرة في الرواية والشعر تؤكد هذا المعنى . وفي المسرح كانت اعمال آرثر ميللر هي أبرز ثمار ذلك النضوج .

ففي مسرحيات من نوع « كلهم أبنائي » عام ١٩٤٧ و « موت بائع جوال » عام ١٩٤١ و « عدو الشعب » عام ١٩٥٠ و « مشهد من الجسر » عام ١٩٥٥ ، مزج ميللر بين فهمه السياسي العلمي لسلوك البورجوازية واخلاقياتها ، او لقوانين السوق الاستهلاكي ، او للطبيعة الاجرامية للعمل السياسي في النظام الرأسمالي الامريكي ، او للقهر العنصري والطبقي الذي يتعرض له المهاجرون من أجناس اوروبية غير الانجلو ساكسون والجرمان وبين المأساة الفردية لكل من أبطاله ، المأساة التي يصنعها الانسان لنفسه . وهنا لا تبدو الشخصية الانسانية دمية في ايدي القوى الاجتماعية او النفسية، وانما تشارك هي بارادتها وباختيارها في صنع المأساة، وربما

(١) وخصوصا في سنوات الحرب الاسبانية ضد الفاشية ، والنضال الديموقراطي السياسي ضد دعايات النازية في الولايات المتحدة وضد دعاة العزلة وتسليم اوربا والعالم القديم للقوى الفاشية والعسكرية .

صنعتها باستسلامها وبخور ارادتها او ضعفها الاخلاقي رغم وعيها احيانا بمصدر الدمار واسبابه . ويخرج ميللر في مسرحيات من نوع « البوتقة » أو « ساحرات ساليم » عام ١٩٥٣ ، او « بعد السقوط » عام ١٩٦٦ على اطار الدوافع الاقتصادية والسياسية المجردة لمصدر فهمه للحركة الاجتماعية لشخصياته ، فيتخذ منظورا ثقافيا اجتماعيا في المسرحية الاولى ليكتشف جانبا من اسس التعصب الديني والعنصري في تركيب السايكلوجية الاجتماعية الامريكية ويتخذ منظورا اخلاقيا ونفسيا ليكتشف في المسرحية الثانية مأساة المثقف الديموقراطي الذي لم يكن واعيا بما يكفى لقيمة موقفه ولا لعلاقته بالاحياء المرتبطين به ، ويعيش لكى يبلغ العمر الكافي لمواجهة التمزق بين مثله العليا وبين سلوكه القديم في ذكرياته المجردة .

المسرح السوفيتي : دراما البطل الايجابي

وفي الجانب الآخر من العالم ، كان هناك مسرح جديد يحاول أن يشق للفن الدرامي طريقا غير مطروق ، لأن المجتمع الذي نشأ فيه هذا المسرح كان مجتمعا يقوم بالفعل على أسس جديدة وكان يشق في التاريخ طريقا لم يسلك من قبل .

في عام ١٩١٩ ، لم يكن هناك من يهتم كثيرا في روسيا ، والاتحاد السوفيتي كما أصبح اسمها الواقعي الجديد ، بالمرح . ولكن كان هناك بين الثوار عدد من فناني المسرح الذين لم تكن الظروف ، ولا طبيعة الامور لتسمح لهم بان يجسوا انفسهم وراء « حائط رابع » في قاعات مريحة ونظيفة امام جمهور مستريح يؤدي « طقسا اجتماعيا » سليما ، ولان « الجمهور » وهو نفسه الجماهير الثائرة - كان يحتاج الى المسرح ، فقد كان من البديهي أن يكون هذا الجمهور نفسه هو الممثلون وكان من البديهي ان تصبح الميادين العامة هي منصات المسارح . ولعل اشهر مسرحيات هذا المسرح السياسي المباشر التي سجلها لنا التاريخ ، وان لم يحفظ لها « نصوصا » معروفة ، هي : **اقتحام قصر الشتاء** و « نحن » و « الحرب الاهلية » و « ايام الكوميونة » ، وقدمت كلها في عامي ١٩١٩ ، ١٩٢٠ في ليننجراد وفي موسكو في ميدان قصر الشتاء والميدان الاحمر .

ولكن النظام الجديد يستقر وهو نظام قائم على تصور فلسفي متكامل ، فيه موقف من الفن وفيه ايضا موقف من المسرح . وفي عام ١٩٣٣ ، كتب **مكسيم جوركي** أشهر كتاب العصر الجديد الروائيين والدراميين في بدايته يقول : « نحن نعيش

في عصر لم يسبقه عصر يشبهه في عمق طبيعته الدرامية ولا في شمولها ، عصر العمليات الدرامية الشاملة ، عمليات الهدم والخلق الجديدة « ولكنه كان عليه ان يضيف ايضا : « عمليات المواجهة الساخنة الى حد الاشتعال ، والفائرة الى حد البرودة ، التي تسبق دائما عمليات الهدم والخلق ، وقد تمتد لسنوات طويلة قبل أن يبدأ الهدم او تسنح فرصة الخلق الجديد » .

ولكنه كان يفكر أساسا في العصر الذي يعيشه مجتمعه هو - أول مجتمع اشتراكي او يبني الاشتراكية في التاريخ - وكان جوركي نفسه ، مع **فيشنسكي وجدانوف ولينين** قد رسموا معا الواقعية الاشتراكية ، سواء في لغة « الفن » بوجه عام ، أو بالنسبة للمسرح بشكل خاص بعد ان كتب فيشنسكي مسرحيته « **المأساة المتفائلة** » عام ١٩١٩ لكي يؤكد انتصار ارادة الانسان الواعي على عوامل التحلل التي تفرضها مرحلة متلاشية من التاريخ .

وكان المسرح الواقعي الاشتراكي قد بدأ يجد طريقه في عام ١٩٢٦ مع ظهور مسرحية « **ليوبوف ياروفا** » للكاتب **كونستانتين ترينيف** ، حيث عثر على « منجم الذهب » للواقعية الاشتراكية - بتعبير **نيكولاي يوجودين** ، اكبر كتاب المسرح

السوفيت حتى منتصف القرن . وكان منجم الذهب المقصود هو « البطل الايجابي » على غرار « ياروفيا » بطلة المسرحية ، المدرسة الساذجة حيث تتحول من خلال قصة حب الى مقاتلة في صفوف الثورة .

وظلت مسرحيات ترينيف ويوجودين وغيرهما تكتب في التزام بالنظرة الجديدة الى الفن : النظرة التي تطلب من الفن ان يساهم في بناء الانسان الجديد حتى يمكن له الصمود كجزير ، وسط محيط من الاعداء - وحتى يمكن له ان يقدم للاجيال التالية ما يطلبونه دون كبير عناء وبذلك اصبحت قضية رسم « البطل الايجابي » هي القضية الاولى في الدراما السوفيتية حيث يعبر هذا البطل عن حالة الحركة الكلية للجموع وعن وعي هذه الحركة بنفسها في وقت واحد . ان تكتل افراد هذا المجتمع هو الذي حقق لهم الحرية ، اما طموح كل منهم الى التميز كفرد ، او غرق اي منهم في عذاب فردي وخاص ، فلا ينبغي ان يكون الا طموحا للوصول الى مستوى البطل الايجابي او التعذب بانه عاجز عن ذلك المستوى او بانه قد تخلى عن الطموح اليه .

ورغم ذلك فان محاولة الخروج عن ذلك القالب لم تتأخر كثيرا . فقد كتب الكساندر كورنيتشوك مسرحية « بلاتون كريخت » عام ١٩٣٦

لكي يرسم للمرة الاولى الصدام بين «البطل الايجابي» وبين جوانب الفساد المتوقعة في هذا العالم الجديد، جوانب التزمت والبيروقراطية والغباء القائم على محاولة تجميد النظرية ووضعها في مقام النصوص المقدسة التي يجب أن يخضع الواقع الحي وحركته لا بدلا من أن تتغير هي تلبية واستجابة لما يفرضه الواقع الحي من مطالب وقضايا .

ومنذ ذلك الحين والاتجاهان يتوازيان في الدراما السوفيتية التي لا بد أن تكون « سياسية » مهما كان موضوعها : فقصص الحب مثل قصص الحرب - وهي كثيرة على المسرح السوفيتي - تدور اساسا حول موقف الانسان من هموم مجتمعه وقضاياها الخاصة ، وهي اساسا القضايا ذات الطابع « الاجتماعي / السياسي » ولكن الالفت للنظر حقا أن الدراما السوفيتية لم تهتم كثيرا بما يدور خارج بلادها - وتشترك معها في هذه السمة السلبية - الدراما القادمة من الدول الاشتراكية الاخرى ، ربما اكتفاء بما يتم انتقاؤه من الاعمال الدرامية القادمة من مؤلفي الغرب الاكثر قربا من المنظور الفكري والسياسي للدول الاشتراكية نفسها ، رغم أن ما يدور خارجها هو على المستوى السياسي ، من صميم هموم ذلك المنظور .



دراما خيبة الامل ، والثورة الجديدة

كان مسرح الدول الاشتراكية ، يعبر نظريا على الاقل - عن المثل الاعلى الذي كافح من اجله التعبيريون الالمان ، وسلالتهم في المانيا نفسها ، مثل برتولت بريخت او حتى كارل تسوكماير او في الولايات المتحدة من الكتاب البروليتاريين والتعبيريين . غير ان هذا المسرح لم يكن هو مصدر « الالهام » للمسرح السياسي الغربي بعد الحرب . وانما نستطيع القول بان خيبة امل كتاب ذلك المسرح في « الثورة » في بلادهم من ناحية ، وموقفهم الاخلاقي من « الثورة » التي اشتعلت في بقاع اخرى من العالم ، ضد السيطرة الاستعمارية لبلادهم ذاتها من ناحية اخرى كانا المعيارين الاساسيين لذلك الالهام .

ومهما كان من امره ، فان المسرح الغربي (المسرح العالمي الوحيد حتى الآن بحكم عالمية انتشار الثقافة الغربية ذاتها) لم يعد ابدا الى حديث « الثورة » والدعوة المباشرة الى تقويض النظام الرأسمالي « او الى الحلم بعالم جديد مثلما كان الامر حتى اواخر الثلاثينات » لقد شملت « خيبة الامل » امكانية تحقيق الحرية على النمط البورجوازي - الليبرالي القديم - منذ زمن بعيد :

منذ مسرحيات نقد النفاق البورجوازي في الاخلاق والسياسة في بداية القرن . أما في مسرح ما بعد الحرب الثانية - في الخمسينات والستينات فإن الشعور بالخيبة يشمل حتى الطبقة العاملة التي كان الامل معقودا عليها حتى هزيمة الجمهورية الاسبانية على الاقل .

ففي الحديث عن الطبقة العاملة ، اصبح من الممكن ان نعثر على كاتب مسرحي هام ، ينتمي الى الطبقة نفسها ، ويقول عنه **جون راسل تايلور** : « الممثل الكامل الصحيح للكاتب الدرامي الجديد المنتمي الى الطبقة العاملة » ، وهو **ارنولد ويسكر** الذي ظهر مع موجة الفاضبين ، ولكن لم يعبر عن غضب الطبقة العاملة الجديدة على المجتمع الرأسمالي ، وانما على العكس ، عبر عن تخلي أجيالها الجديدة عن القضية التي اصبحت اثرا تاريخيا ينتمي الى عالم ما قبل الحرب . ففي « ثلاثيته » التي حاول ان يلخص فيها موقف ووضع الطبقة العاملة الانجليزية (والغربية بشكل عام) في الخمسينات ، قبل ازدهار الستينات الكبير ، واولها مسرحية « **حساء الدجاج مع الشعير** » عام ١٩٥٨ ، ثم « **الجدور** » و « **اتحدث عن القدس** » في العامين التاليين ، صور ويسكر هزيمة فكرة « الثورة الطبقية » التي كانت تمثلها « الأم » الشيوعية

المتبقية من عالم الثلاثينات والاربعينات ، امام تحلل
ابناء الام وبناتها وزوجاتهم وازواجهم ، الذين نشأوا
عمالا مثلها ، ولقنتهم تعاليم الثورة والتزاماتها
العملية ، على اساس انهم يعيشون من اجل الآخرين .
ولكنهم يتعلمون ان خدماتهم لم تعد مطلوبة ، وان
الحياة لم تعد بسيطة او واضحة التحديد في قضاياها
مثلما كان الامر حين كانت الشوارع تقطعها المتاريس
وتزينها الرايات الحمراء وتزدحم بالمضربين المطالبين
بظروف عمل ومعيشة افضل . فها هي الظروف
الافضل تتحقق او توشك من خلال النظام الرأسمالي
نفسه الذي تعلم لعبة الاقتصاد الاستهلاكي والتوجيه
الاعلامي بكل وسائل تدمير الوعي . والطبقة العاملة تفقد
ميزة لون ثيابها الازرق وتقرب في حياتها كثيرا
من مستوى اصحاب الياقات البيضاء ، واحلامها
لم تعد ترتبط بالثورة وانما بالصعود الطبقي ، فاذا
« تمردت » لجأت الى لعبة التخلص من الحضارة
الصناعية نفسها . وهذا التخلص ليس دعوة الى
تدمير الآلات ، مثلما كان الامر في مسرحيات التعبيريين
في العقد الاول من القرن وانما هو مجرد دعوة
لهجرة المدينة (على طريقة تولستوي وهافلوك
اليس ، وليس على طريقة غاندي) أي انه رفض
الحياة المدنية وليس مقاومة اقتصادية لاستغلال
المستعمرين) ولرفض الخضوع لسوق العمل والسلع

الاستهلاكية والعودة الى الاقتصاد الطبيعي البسيط ،
دون حلم او تخيل عن امكانية تغيير اساس العالم
القائم المرفوض الذي هربوا منه .



ويقدم **أرمان جاتي** في فرنسا نموذجا آخر
من مسرحيات « خيبة الامل » لدى المثقفين
الراديكاليين في الثورة ، في مسرحيته « **تقارير من
كوكب سيار** » عام ١٩٦٢ التي مزج فيها بين
الاستعراض الساخط للتاريخ البشري ، وبين
محاكمته للطفة الدمويين عبر هذا التاريخ وصولا
الى الفاشيين والنازيين « برابرة القرن العشرين »
وبين تجسيده الساخر الدافع لهزيمة القيم
الانسانية والحرية وانزوائهما الدائم ان افلحا في
الافلات من مجازر البرابرة ، وفي مسرحية
« **الحياة الخيالية للعامل أوجست جاي** » يقابل
جاتي بين ما يبدو انه أوهام العامل عن حياته اذا
ما تحقق « المثل الاعلى » للثورة وبين حياته الفعلية ،
فلا يكتشف فارقا كبيرا بين الحياتين ، ولكنه يعود
الى موضوع المحاكمة الساخطة لانظمة القهر
التاريخية وصولا الى الفاشية والمكارثية (نزعة
العداء للديموقراطية والأفكار التقدمية التي انتشرت
في امريكا بعد الحرب لتطهيرها من آثار النزعات

التحررية المتبقية من عصر الازمة ومكافحة الفاشية
في مسرحية « عرض عام امام كرسيين كهربائيين »
عام ١٩٦٥ .

غير ان الكاتب الالماني المهاجر الى السويد
بيتر فايس ، يقدم اعظم نماذج دراما « خيبة الامل »
في تاريخ البورجوازية وفي الثورة كليهما ، ويكاد
يؤكد في مسرحيته « اضطهاد واغتيال جان بول مارا »
عام ١٩٦٦ انه لامفر من ان تأكل الثورة ابناءها ،
ولا مهرب من ان تفرق الثورة في الدم وان يتحول
الثوار في الصراع السياسي الى جزارين يلطخون
ايديهم بالجريمة ويعجزون ابدا عن التطهير ، بل
يعجزون عن المواءمة بين شعاراتهم وافكارهم النبيلة
عن الحرية والمساواة والعدل والرخاء الانساني ،
وبين الاساليب العملية الدموية التي تبدو ضرورية
في الصراع السياسي على السلطة ، ناسين دوافع
ومطالب الناس البسيطة ، وغير المثالية التي تدفعهم
الى الثورة ، الامر الذي يؤدي في النهاية - بالضرورة -
الى ظهور وسيطرة طاغية حقيقي ، يلعب بعواطف
البسطاء ومطالبهم العملية ويفرق بلاده وربما العالم
كله في دورة اخرى من التدمير والابادة . ولا نجاة
من كل هذا الا كمن هرب الى وحدة ذاته ، يتأملها
ويزينها ويعذبها ويحلم بها ويتصور فيها الجمال

الابدي والقبح الابدي ايضا في سخرية عدمية جذابة
وشائكة .



لقد كانت تجربة الثورات الاشتراكية الغربية
المتعجلة والفاشلة بعد الحرب العالمية الاولى في
النمسا والمجر والمانيا وفنلندا ، والصراع غير
المتكافئ بين الثوار والرجعيين الذي مهد الارض
للفاشية ثم للحرب العالمية الثانية ، مصدرا قويا
لهذا النوع من « خيبة الامل » في امكانية الثورة
بالطريقة الكلاسيكية في الغرب ولما لم يكن
لشعراء المسرح الفرصة - ولا الحق احيانا - في
الخروج على مقتضيات الخط السياسي العام
الجديد للقوى الثورية في مجتمعاتهم ، فقد كان
من المنطقي أن يتحولوا الى الناحية الاخرى : تشرح
العالم البورجوازي نفسه ، اما بلهجة الاسى على
مصر الطبقة التي بشرت بالحرية قبل مائتي عام
ومصر الانسانية معها ، واما بلهجة التشفي من
الطبقة التي خانت بشارتها وأغرقت نفسها ومواطنيها
والعالم في بحار الاستغلال والقهر والضياع الروحي
والسدم .

وكان موضوع محاكمة النازية ، او محاكمة
دعاة الحرب الباردة (والحرب العالمية الثالثة

بالتالي) من أقرب موضوعات تلك اللهجة الأخيرة وأكثرها قربا من حاجة الشاعر الدرامي الغربي بعد الحرب . ومن الطبيعي أن يكون الكتاب الالمان الليبراليون هم أبرز أصحاب دراما محاكمة النازية وادانة الحرب الباردة وتجنب الحرب الثالثة (١) ولكن بيتر فايس يقدم عام ١٩٦٥ النموذج المثالي لموضوع محاكمة النازية في مسرحية « التحقيق » المستقاة من ملفات وسجلات ووقائع واقوال المتهمين والمحامين والمدعين والقضاة في محاكمات مجرمي الحرب النازيين في نورمبرج . ان فايس يحول موضوع محاكمة النازيين الى محاكمة شاملة للضمير الغربي كله الذي يتحمل مسئولية المجزرة المأساوية التي بدأت جذورها بهزيمة الثورة عام ١٩٢٠ حتى محاولة أستثمار النازية لضرب الاشتراكية والديموقراطية في اوربا رغم التحذير الذي مثلته

(١) مثل مسرحية « الغائب » عام ١٩٦٧ ليهوكوت عن جرائم النازي ومسرحية « محاكمة أوبنهايمر » لهانيارد كيبارد عام ١٩٥٨ عن الحرب الباردة ومسؤولية العالم النووي عن تجنب العالم ويلات حرب ذرية . وقد اشترك الكتاب السوفييت في معالجة قضية الحرب الباردة والتهديد بالحرب الذرية ، مثل سيمونوف بمسرحيته « الرجل الرابع » عام ١٩٦٠ ، وقد عرضت في القاهرة ولم تتمكن من الحصول على نصها وكذلك نص مسرحية الغائب .

الحرب الاسبانية . ويخلص فايس الى اعلان افلاس الضمير الغربي نفسه او انتحاره في الحقيقة ، بعد ان اسلم نفسه خاضعا لفاس جلاده . لقد انقذ الغرب جسد اوربا ولكنه حصل على جسد كانت روحه قد فاضت في معسكرات الاعتقال وفي المدن المقصوفة بقنابل الطائرات ومئات الآلاف من الاطفال المحروقين والمفكرين الذين سلخت جلودهم ثم حصل على الدعاية بدلا من الفكر ، وعلى التزييف الاعلامي بدلا من المعرفة ، وعلى السلع الاستهلاكية بدلا من روائع الفن ، وعلى القنبلة الذرية بدلا من مطبعة جوتنبرج .

ان محاكمة النازية تؤدي بدورها الى محاكمة الحضارة الغربية بأسرها ، والى اعلان « خيبة الامل » في امكانية انقاذها كما هي ، الثورة فالفنان الدرامي شاعر يريد ان يرى بنفسه التاريخ وهو يؤتى ثماره ولا يستطيع ان يسترخى مستريحا متمتعا براحة يقين السياسي الثوري (المستعد ان يغير تكتيك الثورة حتى تنضج ثمارها على مهل عبر نضال الاجيال .



ويكاد بيتري فايس وحده ايضا مع استثناءات قليلة ان يكون الكاتب الدرامي الغربي الوحيد الذي استطاع أن يرى الوجه الاخر للثورة في عصرنا :

« ثورة الشعوب المنسية خارج الحضارة الغربية في المستعمرات القديمة . ولقد اصبحت الثورة بصورتها الكلاسيكية - هي الصورة الوحيدة المتلائمة مع طبيعة احلام الشاعر مستحيلة في الغرب ولكنها تتحقق بالفعل في آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية . وكانت الثورة في كل من « انجولا » و « فيتنام » موضوعا للمرحيتين اللتين تقدمان نموذجا لمحاولات الضمير الغربي المثلث باعباء الهزيمة والعجز وآثام الماضي الاستعماري ان يتطهر » (١) من « غول لوزيتانيا » (٢) .

في المسرحية المسماة باسمه عام ١٩٦٦ ، غول عجوز يمكن ان ينهار - وقد انهار بالفعل بعد عقد واحد من كتابة فايس لمسرحيته - ولم يكن يخيف احدا الا بقناعه القديم المزود بالمخالب والانياب الصناعية . ويستطيع فايس (الاوربي) ان يخترق جدار المظهر الخارجي لكي يكتشف امكانية الثورة وضرورتها ، ولكي يكتشف ان للثورة

-
- (١) في خطاب من بيتر فايس الى الشاعر الدكتور يسري خميس مترجم فايس الى العربية ذكر الكاتب المسرحي انه قطع اشتغاله برواية كبيرة لكي يضع دراما تسجيلية عن «شيلي» وكان ذلك في اوائل عام ١٩٧٧ الحالي .
- (٢) لوزيتانيا هو الاسم الكلاسيكي للبرتغال .

هناك مسيرتها الخاصة واحتياجها للوعي الانساني حتى لا تقع في مأساة الثورة الدموية او المحيطة في الغرب ، ولكي يكتشف ايضا أن الثورة هناك في المستعمرة السوداء التعيسة يمكن أن تكون اداة لتوليد ثورة جديدة وطازجة من بطن الفول المتعفن .

وفي مسرحية « فيتنام » عام ١٩٦٨ يكتشف فايس الفول الامريكي الجديد الفتى والذي لا يقل ضراوة - ولا هشاشة - عن الفول القديم . ويكتشف هناك المعنى الحقيقي لشرف الثورة: الشرف المستمد من قدرة الحفاة الفقراء سيئي التغذية على الحلم بالجمال والحرية وعلى الحرب والحصول على المعرفة وعلى فهم واتقان « حرفة » القتال وأصول بناء عالم يقوم على حلمهم لتحقيق « التكامل الانساني » حلم جورج كايزر ، سيد التعبيرين القديم .

وفي مقابل مسرحية فايس عن « فيتنام » تأتي في وقت مناسب مسرحية « نحن » او « الولايات المتحدة » عام ١٩٦٨ ايضا التي كتبها واعدتها مجموعة من الممثلين البريطانيين الشبان باشراف المخرج البريطاني بيتر بروك والمخرج البولندي جروتوفسكي . لقد طرح بروك نفسه قضية مسرحيته طرحا مجردا بقوله أنها تدور حول

محاولة الانسان أن يتهرب من الحقيقة . ولكنها
في الحق كانت محاكمة جديدة للضمير الغربي من
زاوية مختلفة ، اذ تطالبه بأن يسأل نفسه عما يمكن
أن يفعله حين تواجهه حقيقة ما « كان » يحدث في
فيتنام حيث الفقراء الجوعى يواجهون حرائق المواد
الكيميائية بينما البورجوازي صاحب الضمير الغربي ،
عاجز عن الحلم بالحرية لنفسه ، ويملك أحسن
ما يمكن أن توفره حضارة الاستهلاك الواسع والوعي
المفقود .

فالمسرحية لم تكن تمجيذا واكتشافا للمقاتلين
الفقراء في سبيل الحرية ، بقدر ما كانت محاكمة
لبلاده ولأmbالاة وقسوة حضارة ، تحول « البشر »
من ابنائها الى ماكينات للقتل لأمساء لها ولا فرح ،
حتى تسهل الحضارة لنفسها مهمة سحق « البشر »
من غير ابنائها فيكونون وقودا لآلتها الجهنمية الكبيرة
الخالية من المفزى ، وغير الانسانية .

القاهرة ٢٣-٦-١٩٧٧

فهرست

٣	١ - تقديم
٧	٢٥١٥ - مسرح الطليعة وموجة العبث
٣٥	٣ - مسرح الغضب
٤٠	٥١٥٥ جون أزبورن
٥١	جون آردن
٥٧	بريندان بيهان
٦١	شيلاديلاني
٦٥	٤ - المسرح السياسي
٧١	التعبيرية الألمانية ومسرح الثورة
٨٢	برتولت بريخت والواقعية الجديدة
٨٨	المسرح البروليتاري الأمريكي
٩٣	المسرح السوفيتي : دراما البطل الايجابي
٩٨	دراما خيبة الأمل ، والثورة الجديدة

صدر من الموسوعة الصغيرة :

١ - العرب والحضارة الأوربية

د . فيصل السامر

٢ - فلسفة الفيزياء

د . محمد عبداللطيف مطلب

٣ - الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي
الاشتراكي في الفكر والتطبيق

عزيز السيد جاسم

تصميم الغلاف : راجحة القدسي
الإشراف الفني : عباس عبدالله
الخطوط : بسام

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١١٣٨ لسنة ١٩٧٧

دار الحرية للطباعة ببغداد ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م

